唐五代词





黄进德 著

上海古籍出版社

VISIT...

LANZAROTE Caliente.COM

目录

出版说明
引言
第一章 词的起源
第二章 唐五代词发展概况
第三章 敦煌写本曲子
　　一、发现和被劫
　　二、整理和研究
　　三、作者和时代
　　四、思想与艺术
第四章 唐代诗客曲子词
第五章 温庭筠和花间词派
　　一、温庭筠
　　二、韦庄
　　三、皇甫松
　　四、牛峤和牛希济
　　五、孙光宪
　　六、李珣和欧阳炯
第六章 李煜和南唐词
　　一、冯延巳
　　二、李璟
　　三、李煜
结束语

图书在版编目（**CIP**）数据

唐五代词/黄进德著.--上海：上海古籍出版社，2011.7

ISBN 978-7-5325-5890-2

I．①唐… II．①黄… III．①五代词-诗歌研究②词（文学）-诗歌研究-中国-唐代 IV．①I207.23

中国版本图书馆CIP数据核字（2011）第076779号

责任编辑 王冰鸿

装帧设计 田松青

技术编辑 王建中

唐五代词

黄进德 著

上海世纪出版股份有限公司
上海古籍出版社 出版发行

（上海瑞金二路272号 邮政编码200020）

（1）网址：www.guji.com.cn

（2）E-mail：guji@guji.com.cn

（3）易文网网址：www.ewen.cc

发行经销 上海世纪出版股份有限公司发行中心

制版印刷 浙江临安印刷有限公司

开本　850×1156　1/32

印张　5 4/32　插页1　字数100,000

印数　1-5,300

版次　2011年7月第1版

2011年7月第1次印刷

ISBN　978-7-5325-5890-2/I·2326

定价　15.00元

出版说明

《中国古典文学基本知识丛书》初创于上世纪60年代初。陆续出版后，反响强烈，广受欢迎，多次重版。可是，好景不长，十年内乱，丛书只出版了十余种就被迫停顿。直至“噩梦”过后，出版业迎来了新生和繁荣，丛书也再次列入我社重点项目。期间，全国各地名家教授鼎力相助，或献谋献策，或主动承担撰稿任务，“大家作小书”，切实保证了整套丛书的质量。可以说，丛书的“涅槃重生”倾注了一代学者与出版人历劫不渝的社会责任感与学术坚守。至上世纪80年代末，丛书先后出版达80种，好评如潮，远播海外，与其姐妹编《中国古典文学作品选读丛书》又80种，共同被称为“哺育了一代青年古典文学爱好者的乳汁”，至今仍为古典文学爱好者，尤其是有志于高考读研的学子们案头所常备；也因此，函询电访，希望再版者，更络绎不绝。

一套丛书能历久不衰，必有诸多因素，而关键在于其设计特色与内在质量。《中国古典文学基本知识丛书》，知识涵盖面广，它由以下几部分组成：中国文学史上有影响的“作家与作品”、“文学活动和文学流派”、“诗词曲文常识”、“文学体裁概述”、“文学总集和类书简介”。前二类为经，后三类为纬。经纬交织，既纵向显示了中国古代文学史的基本轨迹，凸现了她的重点部分，更横向拓展了常规文学史著作所难以涵盖，而为治文学者必备的相关知识，如格调声律、文体特点、编集与接受的关系等等。这在当时无疑是对数十年来重道轻文倾向的一种反拨，而成为新时期文学史研究各种向度开拓的助力。丛书写法则有异于论著，力求内容充实，知识含金量高；持论正确，而又深入浅出；文风清通扼要，有似娓娓而谈。所引文献资料，凡难解

的字词句，均作注释或今译。同时编校精到，装帧雅致，便携宜藏。这些应当是丛书强大的生命力之所在。

当前，国学基本知识越来越成为人们精神生活之必需，为此本社决定将这套在读者心目中深深扎根的丛书再次重版，并作了部分文字修订且重新包装，让其以崭新的面貌与读者见面，为普及、传承传统文化继续发挥作用。各书中有些内容明显带有当时的局限性，为存原貌，一并保留，作为一种历史的印记，或许可以引发读者更多的研读兴趣。

上海古籍出版社

引言

人们通常所说的“唐、五代词”，确切地说，应该称之为“唐、五代曲子”。因为在现存的唐代文献（包括敦煌卷子）里，它们全都被称之为“曲”、“曲子”，而不叫“词”。唐末昭宗乾宁年间段安节凭他“耳目所接”撰成的《乐府杂录》，一连叙说了《安公子》、《黄骢叠》、《离别难》、《夜半乐》、《雨霖铃》、《还京乐》、《康老子》、《得宝子》、《文叙子》、《望江南》、《杨柳枝》、《新倾杯乐》、《道调子》等十三种曲名的来历，无一例外地但称“曲”、“曲子”；敦煌卷子中所见的词也多称“曲子”，如《御制曲子》、《大唐五台曲子》、《云谣集杂曲子》、《曲子鹊踏枝》、《曲子长相思》、《曲子浣溪沙》、《曲子望远行》、《曲子感皇恩》、《曲子捣练子》、《曲子喜秋天》、《曲子还京洛》、《曲子名目》、《伤虵曲子》、《曲子送征衣》等等：这些，都是明显的例证。

最早把“曲子”和“词”连缀成为一个词的是欧阳炯（896-971）。他在后蜀广政三年（940）为《花间集》所作序言里写道：

> 因集近来诗客曲子词五百首，分为十卷。

跟欧阳炯同时代的孙光宪（？-968）的《北梦琐言》卷六，也记有：

> 晋相和凝（898-955），少年时好为曲子词，布于汴洛。洎入相，专托人收拾、焚毁不暇。然相国厚重有德，终为艳词玷之。契丹入夷门，号为“曲子相公”。

从现存的文献资料看来，“曲子词”这个名目，大约在赵宋王朝建立以前二十年光景方始出现。作为一种抒情诗体特称的“词”这个名称，更

为晚出。正如王重民《敦煌曲子词集·叙录》所指出的：

> 特曲子既成为文士摛藻[1]之一体，久而久之，遂称自所造作为词，目俗制为曲子，于是词高而曲子卑矣。遂又统称古曲子为词。

因此，我们说，宋词实渊源于唐曲子。

那么，曲、曲子和词三者之间的关系又是怎样的呢？

先说曲和曲子的关系。曲，一开始只是笼而统之地称之为曲，并无大小之分。根据体段的长短来分大曲、次曲、小曲，这是后来的事情，始见于《唐六典》。大曲，由许多遍相连的小曲组合而成，小曲则相当于大曲的一遍。顾名思义，次曲的体段大抵介于大曲与小曲之间。小曲，又称曲子，大多只有一、两遍，独立成为一首歌曲。有很多小曲原本就是自体生成的只曲。但，也有不少小曲是从大曲中摘遍而来的。譬如《教坊记》胪列曲名总共有二百七十八个（大曲名四十六，又别见曲名五、大曲名十三，计三百四十二），其中用“子”命名的有六十五个，约占全数的四分之一。它们中间大多有“母曲”存在，如《破阵子》之有《破阵乐》，《千秋子》之有《千秋乐》在。由此看来，“大曲”与“小曲”（即“曲子”）之间确实存在着母子关系。不过，我们也要注意到，也有的像《何满子》、《安公子》之类，虽以“子”名，并非小曲，从现存的敦煌曲传辞看，它们都是地道的大曲。因此，确切地说，只能讲唐调名凡称“子”者，多数都是小曲。

再说曲和词的关系。清代刘熙载《艺概·词曲概》说：

> 词即曲之词，曲即词之曲。

宋翔凤《乐府余论》也说：

> 以文写之则为词，以声度之则为曲。

他们所说的“曲”，主声，指音乐；“词”，主文，指文字。很清楚，曲与词的关系在乐曲歌辞中，本来就是一个事物的不可分离的两个方面。原先，曲子词是嘫之歌喉、被诸管弦的音乐文学。后世在习惯上，名“曲”或“曲子”的，也可以概指文字；而名“词”的，则已不能兼指音乐。因为自从“词”的名称专指一种独特的诗体以来，它便逐渐脱离音乐而存在了。

曲子之名，既盛行于唐、五代三百多年，其影响自然会及于后世。尽管赵宋文人的曲子歌辞已被纳入“词”的系统，但口边称说，仍然往往沿习唐人，而喜欢用“曲子”这个词儿。例如，张舜民《画墁录》里有这么一段记载：

> 柳三变（永）既以词忤仁庙（宋仁宗赵祯），吏部不放改官。三变不能堪，诣政府。晏公（殊）曰：“贤俊作曲子么？”三变曰：“只如相公亦作曲子。”公曰：“殊虽作曲子，不曾道‘彩线慵拈伴伊坐’。”

晏殊、柳永对话，彼此都把“词”称作“曲子”；熙宁间，杨绘辑有《京本时贤本事曲子前后集》，秦观咏十美人的《调笑令》十首，也都用“曲子”二字连缀在一起。再如王灼《碧鸡漫志》也说：“盖隋以来，今之所谓曲子者渐兴。”朱熹《语类》里还有“长短句，今曲子便是”的说法。从这些例证可以看出，直到南宋时代，“曲子”仍然作为“词”的代称，流传人口。

还应该指出，“词”在唐代文献（包括敦煌写本）里，通常被用来作为“辞”的省体。换句话说，在唐代，“词”、“辞”二字往往是混杂不分的。这类例子不少。如，开元二十四年十一月二十七日《充右丞相制》有云：“张九龄器识宏远，文词博达”，宰相张说称许张九龄是“后出词人之冠”；敦煌写本《捣练子》：“堂前立，拜词娘，不觉眼中泪千行”，“词父娘了，入妻房，莫将生分向耶娘”；《维摩碎金》中的“个个推词”，《李陵变文》中的“丈夫百战宁词苦”等等，比比皆

是。辞、词二字在司马迁、韩愈手里已被混用，到文天祥才严格区别开来。

作为与“乐曲”相对而言的“歌辞（词）”，本来是个所指范围极其广泛的概念。它囊括一切配乐歌唱的音乐文学。不过，由于各个时代所配的音乐不同，用以配乐的歌辞名称也就不完全相同。在先秦，配合雅乐的歌辞是《诗经》；在汉魏六朝，配合清乐的歌辞是乐府；到了隋、唐以后，配合燕乐的歌辞则有齐言、近体的声诗，长短句曲子和大曲三项。

长期以来，人们已经习惯于把唐曲子（包括齐言、杂言歌辞）统称为唐词。约定俗成，从行文方便考虑，我们仍然把这个小册子定名为《唐五代词》。

词，和唐代近体诗相比，在形式上最显著的差别就是以句式长短不一者居多。因此，大家就径把“长短句”当作词的别名。但，实际上所谓“词”，重在它是乐曲歌辞。古往今来，举凡乐曲歌辞无不齐言、杂言并用。唐五代曲子歌辞也不例外。如《醉公子》、《生查子》、《采莲子》等都是五七言诗，并非长短句。至于不用“子”命名的曲子而实际上是五七言诗并非句式参差不齐的，那就更多了。试看现存最早的词集《花间》、《尊前》，便可了然。《花间集》五百首中，齐言的有一百零八首，占总数的五分之一以上；《尊前集》所收的二百八十九首中，齐言的有一百三十五首，将近是全数的一半（现存集内李煜等人的作品或谓明人后补，未在统计之列）。因此，我们只能说，词的句式以杂言为主。词与一般近体诗的主要区别在于它是歌辞，在于它和音乐结合的关系上，而并非句式的必然不同。

词与乐府相比，一般来说，就它句式的参差不齐、被诸管弦以及早期曲调与内容相关合等方面来看，自有其相同之处。因而从宋代开始有好多词集，直接题作乐府，如欧阳修的《欧阳文忠公近体乐府》、苏轼的《东坡乐府》、贺铸的《东山寓声乐府》、元好问的

《遗山先生新乐府》等等。但是，词篇有定句、句有定字、字有定声、韵有定位，格律化要求比汉魏六朝乐府来得严格。而它们所配的音乐更不相同。

词，一称诗余。诗余是晚起的名称，大约始自南宋。何以要把词称作诗余呢？常见的解说有两种。一种认为词是诗的下降。“余”，有余绪，剩义，含有轻视、贬低的意味。这种说法，早就为人所不取。另一种看法是从时间上着眼，所谓“诗亡然后词作，故曰‘余’也”（明俞彦《爰园词话》）。这也不符合实际。清代汪森在康熙十七年（1678）所作《词综序》里指出：

> 当开元盛日，王之涣、高适、王昌龄诗句，流播旗亭（酒肆）；而李白《菩萨蛮》等词，亦被之歌曲。古诗之于乐府，近体之于词，分镳并骋，非有先后。谓诗降为词，以词为诗之余，殆非通论矣。

可惜他的“近体之于词，分镳并骋，非有先后”这一正确论断，未能引起大家的重视，以致在他以后还有不少人依然认为：词出于唐代的近体诗，是由律诗、绝句变化而来的。清人宋翔凤《乐府余论》说：“谓之‘诗余’者，以词起于唐人绝句，如太白之《清平调》，即以被之乐府；太白《忆秦娥》、《菩萨蛮》，皆绝句之变格，为小令之权舆（萌芽）；旗亭画壁赌唱，皆七言断句。后至十国，遂竞为长短句。自一字、两字至七字，以抑扬高下其声，而乐府之体一变。则词实诗之余，遂名曰‘诗余’。”况周颐《蕙风词话》卷一，说得更加具体而微。他说：“‘诗余’之‘余’，作‘赢余’之‘余’解。唐人朝成一诗，夕付管弦，往往声希节促，则加入和声。凡和声皆以实字填之，遂成为词。词之情文节奏，并皆有余于诗，故曰‘诗余’。”按照他们的推测，由近体诗蜕变为长短句词的过程大体是这样：诗“声希节促”，不便歌唱，乃加入和声，以调剂音声节奏，发展到后来又把原先的和声，“以实字填之”，遂成杂言句式的词。于是，音节也就得以极抑扬高下之致。正因为如此，“词之情文节奏，并皆有余于诗”，故有“诗

余”之称。很清楚，在他们心目之中，“加入和声”乃是由诗变词的关键所在。

既然如此，我们就不妨先来考察一下什么叫作“和声”？然后再来研究一下和声在乐曲歌辞中究竟起什么作用？

和声，用最通俗易懂的话说，就是帮腔。但它并非专为“群相随和”集队合唱而设。乐曲歌辞中的和声，指的是为求歌唱时发声顺畅、谐和而附加的象声词。它是用来记录声音的文字符号。如果把它抽掉，无伤于理。因此，和声的“和”，仍读平声而不读去声。通常和声辞缀于句子的末尾，但也有的嵌在句子中间。

乐曲歌辞里带有和声，自来久矣。早在汉代，《铙歌》十八曲里就有不少。例如，《朱鹭》里的“路訾邪”、《战城南》和《巫山高》里的“梁”以及《有所思》里的“妃呼豨”、《临高台》里的“收中吾”等等，都是和声辞。这些象声词本该用小字书写，以便跟歌辞正文区别开来。但后来抄工不谙内情或贪图省事，把歌辞的正文和写声的小字混同一体，搞得“声辞相杂”（沈约语），无由分辨，以致令人感到扞格难通。比较而言，唐曲子里的和声辞容易分辨出来。但值得注意的是，和声在唐曲子里已经有了新的发展。上面已经说过，汉乐府歌辞里的和声，有声无义。而唐代燕乐歌辞中的和声则往往声义兼备，由泛泛抒情变而为即事即景咏怀。如张说（yuè）《舞马词》里的“圣代升平乐”、“四海和平乐”，佚名《破阵乐》里的“秦王破阵乐”，意在表示祝颂和欢忭；皇甫松《竹枝词》里的“女儿”和《采莲子》里的“年少”，则隐含着爱慕的情意。至如敦煌曲《十二月》，一连用了四个“也”字，显然是象啼泣之声。当然，仅仅用以象声的和声辞也还是有的。例如《纥那曲》里的“纥那”、《欸乃曲》的“欸乃”和《得体歌》里的“得体纥那也”、“纥囊得体那”等等，都是行舟用力之声的实录，别无深意。至于像《添声杨柳枝》之以“漏迢迢”、“无寻处”等实字填声，并用以增韵、足意，那是稍晚才出现的情况。它标志着和声辞发展的最高阶段——与主辞融合为一，则又当别论。

最早把和声与曲子的产生硬扯在一起的是北宋的沈括。他在《梦溪笔谈》卷五“乐律”里写道：“诗之外又有和声，则所谓曲也。古乐府皆有声、有词，连属书之，如曰贺贺贺、何何何之类，皆和声也。今管弦中之缠声，亦其遗法也。唐人乃以词填入曲中，不复用和声。”其实不然。唐宪宗元和元年（806）进士皇甫湜的儿子皇甫松，在他所作的《竹枝》、《采莲子》诸调中，和声照旧出现。从现存的唐曲子歌辞看，和声是乐谱腔调中所固有的成分，而不是可有可无、可多可少的临时附加音符。因此，无论是原始传辞还是后起的模拟歌辞都是一个样儿。和声的出现并不专以齐言、近体为限。如敦煌曲《悉昙颂》明明是杂言、长短句，但歌辞中照有“鲁流卢楼”等和声存在。

燕乐本来就以一字多腔取胜，而不存在如况周颐所估猜的那种“声希节促”的弊病，因此也就无需乎专待和声来调谐音声。换句话说，燕乐歌辞情文节奏原就有余于诗，不必乞助于和声。所以说，况周颐对“诗余”这一别名的由来所作的解说，也可能出于主观想象，未必可信。

正因为把词称为诗余，不仅含有贬低、蔑视的意味，而且很容易导致对词体的产生作出种种曲解，因此，我们不采取这种说法。

---

[1] 摛（chī）藻：铺张辞藻。

第一章　词的起源

关于词的起源，历来说法不一。归纳起来，主要的则有下列两种。

一是仅从作品句式的长短不齐着眼，认定词起源于梁武帝的《江南弄》。早在南宋，朱弁《曲洧（wěi）旧闻》就曾说过：

> 词起于唐人，而六代已滥觞矣。梁武帝有《江南弄》、陈后主有《玉树后庭花》、隋炀帝有《夜饮朝眠曲》，岂独五代之主蜀之王衍、孟昶，南唐之李璟、李煜……以工小词为能文哉！

不错，现存于郭茂倩《乐府诗集》卷五十的梁武帝《江南弄》七首，确乎全是杂言。但，据该书所引《古今乐录》说：

> 梁天监十一年冬，武帝改西曲，制《江南上云乐》十四曲、《江南弄》七曲。

很清楚，梁武帝的《江南弄》是由吴声西曲改制过来的。而吴声西曲则属于清商乐系统。再从《乐府诗集》著录的几首《江南弄》来看，它们的句式也很不相同。如，梁武帝的，每首七句，其句式是：七、七、七、三、三、三、三；初唐王勃的，虽然也是杂言体，而十句的句式却是三、五，七、七、七、七、七、三、三、七；中唐李贺的，则又是七言八句的齐言体。从上述几家所作句式的判然各别可以推知，它们是沿用乐府古题写的诗，而不是依照当时流行的乐曲节拍填写的唱辞。所以，梁武帝的《江南弄》只能算是杂言体的六朝吴歌，而不能视为词的雏形。

我们知道，杂言体诗古已有之。早在《诗经》时代就已产生。汉魏六朝乐府民歌中也时有出现，只是数量多寡不等而已。如果光以句式的参差不齐作为标志去探索词的起源，那必然导致漫无准的，治丝愈棼。

二是根据歌辞与音乐曲调的结合上加以考察，确认词起源于隋。南宋王灼《碧鸡漫志》卷一说：

> 盖隋以来，今之所谓曲子者渐兴；至唐稍盛，今则繁声淫奏，殆不可数。

张炎《词源》也说：

> 粤自隋、唐以来，声诗间为长短句。

郭茂倩《乐府诗集》卷七十九《近代曲辞》首列隋炀帝和王胄所作《纪辽东》四首。所谓“近代曲辞”，按照郭茂倩的说法：“近代曲者，亦杂曲也。以其出于隋、唐之世，故曰近代曲也。”它包括隋文帝开皇初所定七部乐、隋炀帝所立九部乐、唐高祖武德初所用九部乐以及太宗著令的十部乐，“总谓之燕乐”。所以说，近代曲辞之与燕乐歌辞，称谓有别而所指则一。

《纪辽东》四首是大业八年（612）隋炀帝用兵高丽时所作。这里，姑举其一首为例：

> 辽东海北剪长鲸。风云万里清。方当销锋散马牛，旋师宴镐京。前歌后舞振军威。饮至解戎衣。判不徒行万里去，空道五原归。

它显然是用以张皇军威、歌颂非正义战争的庙堂乐章。不过，从它们的分片、立格、叶韵、平仄来看，无一不合后来长短句词的体式。因此，它们不应被排斥在燕乐歌辞的范围之外。至于《隋书·音乐志》著录的隋文帝仁寿元年（601）牛弘等所制的《上寿歌辞》，从体式

看，三言四句、五言二句，各为对偶，而承之以七言一句，且叶平韵，已逼近后世的词体。但《隋书》既已明确标示它是“创制”的“雅乐歌辞”，自然就不能算在燕乐曲辞之列了。

除此以外，还有《泛龙舟》、《穆护砂》（即《穆砂子》）、《安公子》、《水调》、《河传》等，它们的最初歌辞已早亡佚，但是根据《隋书·音乐志》、《教坊记》、《乐府杂录》、《碧鸡漫志》的记载，可以肯定，它们都是隋代燕乐的调名。由此看来，词起源于隋，该是确然无疑的。

上面已经说过，词和前代乐府的根本区别在于它跟音乐结合的关系上，词所配合的音乐是燕乐。所以说，词的起源和燕乐的兴起是密切相关的。

燕乐，一作讌乐、宴乐。这一名称，始见于《周礼·春官》，指天子及诸侯宴饮宾客时所用的音乐。换句话说，它是因应用的场合而得名的，一般采自民间俗乐，而有别于宗庙典礼所用的雅乐。

燕乐，与雅乐是两个对立的概念。雅乐是用于郊庙、祭祀，以乐鬼神、“感神祇（同“示”）”的；燕乐则用于燕飨朝会，以悦耳目，娱宾客。前者具有浓重的典仪性质，齐奏，曲调刻板，节拍一字一腔、缓慢重复，以典雅纯正为尚，以和平中正为原则，讲求庄严肃穆，歌辞大都是三、四、五、六言的古体诗；后者则带有较多的娱乐成分，一字多腔，曲调节拍富于变化，能不断地注意从俗乐、裔乐以至外乐中间摄取新鲜营养，歌辞则为五、六、七言近体诗或长短句。战国初社会改革家魏文侯问子夏：“吾端冕（古代朝服。端，玄端，古诸侯、大夫、士的祭服；冕，大冠）而听古乐，则唯恐卧；听郑、卫之音，则不知倦。敢问古乐之如彼，何也，新乐之如此，何也？”（《礼记·乐记》）意思是，我穿着礼服，正襟危坐，虔诚地聆听古乐，还是昏昏欲睡；而郑卫之音呢，听起来竟不知疲倦，这是什么道理啊？魏文侯这番坦率的自白，生动地告诉我们：“古乐”（指雅

乐）呆板枯燥，简直是像“催眠曲”，而“郑卫之音”（即俗乐、新乐）则新颖活泼，娓娓动听，就连道貌岸然的统治者也不能不叹服其惊人的艺术魅力！

隋唐燕乐，就字面意义上讲，与前代并无二致。据《唐六典》卷十四载：

凡大燕会则设有十部之伎于庭，以备中外。

《唐六典》这部书于开元十年（722）开始修撰，开元二十七年（739）方始完成。书里记载的，正是初唐以迄开元之末的朝廷典章制度。大燕会，包括外国可汗或使臣来朝、叛贼归降，定期或临时的宴飨群臣，祝丰年，高僧归朝，诸王设家宴，立太子，千秋节（皇帝诞辰）等等。十部伎，这里指讌乐、清乐、西凉、天竺、高丽、龟兹、安国、疏勒、高昌、文康等十种伎乐 [1] 。这十种伎乐统称之为燕乐。每次盛大宴会都要从头至尾，挨次逐部演奏，所谓“设十部之伎于庭，以备中外”，就是这个意思。

隋、唐时代，随着封建王朝的兴衰更替和国力的日见雄厚，燕乐的具体内容也在不断地调整和扩充。隋文帝开皇初（581以后）制定的燕乐，分国伎、清商、天竺、高丽、安国、龟兹、文康等七部；隋炀帝大业中（605-618）改国伎为西凉伎，改文康为礼毕，增康国、疏勒，扩充而为九部；唐高祖武德初（618以后）又去天竺、礼毕，增□乐、扶南，仍为九部；到了太宗贞观十六年（642）十二月，又增高昌乐，而著令为十部伎。十部伎中除头两部即“□乐”（特指居十部之首的、狭义的燕乐，类似序曲） [2] 和“清乐”大体上可算是所谓“华夏正声”（即汉族传统音乐）以外，其余八部都是裔乐或外乐（统称胡乐）。由此不难看出，燕乐的主要成分是裔乐，也就是我国西北部甘肃、新疆维吾尔自治区一带各兄弟民族的音乐。杜佑《通典》卷一四六，说：

> 自周隋以来，管弦杂曲将数百曲，多用西凉乐；鼓舞曲多用龟兹乐[3]。

可见裔乐中影响较大的当推西凉乐和龟兹乐，尤以龟兹乐为最。

西凉乐，并不是西凉（今甘肃西北部，以敦煌、酒泉为中心）固有的音乐，而是中原音乐和龟兹音乐的混血儿。晋太元八年（383），吕光奉秦主苻坚之命出征西域。第二年七月，大破龟兹等国兵七十余万，入龟兹，服西域三十余国。过了一年，班师回京，途中攻占凉州，割据自立为王，遂将灭龟兹所得音乐加以变易，并与原先传入凉州的清乐相杂而成所谓“秦汉乐”。西凉乐这个名称，是到魏太武帝拓跋焘平河西之后（431）才出现的。所以，《旧唐书·音乐志》说：“西凉乐，盖凉人所传中国旧乐而杂以羌胡之声也。”由于它在魏、周、隋三朝都被推尊为“国伎”，在燕乐中居领先地位，它的影响自然不是一般伎乐所能比拟的了。

龟兹（qiū cí一作屈茨、拘夷、丘慈、归慈、屈支，都是kucha的不同音译），即今新疆维吾尔族自治区库车、沙雅地区。《大唐西域记》“屈支国”条，说它是“管弦伎乐特善诸国”。《新唐书·西域传》“龟兹”条也说那里“俗善歌乐”。可见龟兹向以胡乐发达著称。龟兹地扼丝绸之路的要冲，是由中原腹地，经河西走廊通往西域、远达地中海的孔道。交通的发达，利于对外进行文化交流。印度以及其他域外音乐较多地通过龟兹，先与龟兹乐融合，然后传入中原。换句话说，龟兹乐是中外音乐交流、融合的媒介。它是胡乐的精华。所以，唐人往往以龟兹乐指代所有的胡乐。

最早把龟兹乐传入中土而在音乐史上居于显眼地位的是曹妙达、苏祇婆和白智通。

曹妙达，先世是漕国（北印度，本斋省地）沙门，因称曹婆罗门（婆罗门，印度对佛教僧侣的称呼），曾从商人学龟兹琵琶，从此世

传其业。曹婆罗门的儿子名僧奴，乐人，进献二女与北齐后主高纬。大女忤旨，剥面皮；小女弹琵琶，为昭仪（宫中女官，嫔妃之属）。僧奴凭借这种裙带关系被封为日南王。僧奴死后，北齐后主又把他的儿子妙达、仲达同一天封为郡王。曹妙达于齐亡入隋后住太乐教习，仍显赫一时。《隋书·音乐志》说，龟兹乐“起自吕光灭龟兹，因得其声。吕氏亡，其乐分散，后魏平中原，复获之。其声后多变易。……开皇中，其器大盛于闾闬。时有曹妙达……皆妙绝弦管，新声奇变，朝改暮易，持其音技，估炫公王之间，举时争相慕尚”。开皇十四年，他还负责谱写和排练雅乐。一直到开皇二十年因在太子杨勇家喝酒，才遭隋文帝申斥，从此销声匿迹。

第一个把龟兹乐理引进中原的是苏祇婆（苏祇婆为龟兹语sutispal的音译，意思是“聪明过人”、“智慧不凡”）。他属龟兹人。周武帝天和三年（568）聘突厥女阿史那氏为皇后，苏祇婆以送亲队中先遣队员的身分入周，善琵琶，“听其所奏，一均（韵）之中间有七声”。其父在西域，称为知音，代相传习，调有七种。“以其七调，勘校七声，冥若合符”。（《隋书·音乐志》）他还精通音乐理论。周、隋大音乐家万宝常（555？-593？）就是根据他所提供的龟兹琵琶宫调——七调五旦 [4] 的乐理，对照中原固有的七声音阶推演而立八十四调的理论，从而为燕乐宫调理论奠定了基础。万宝常的理论在隋代曾为主管礼乐的郑译（540？-592？）和祖孝孙所肯定和支持，用以修定雅乐，只是由于保守势力的抵制而未得成功。但龟兹七调乐理的输入为我国音乐注入了新的血液，在音乐史上揭开了新的一页。万宝常八十四调理论的提出，为以后唐代音乐的繁荣开辟了广阔的前景 [5] 。

与苏祇婆同时随突厥皇后入周的还有白智通等一大批乐工歌伎。白智通则是他们中间的头领。他也来自天山北路的龟兹地区，入周后担任宫廷教习。他教习的乐曲“颇杂以新声”（《旧唐书·音乐志》），深受朝野欢迎 [6] 。

隋炀帝弑父篡位以后，以白明达为隋乐正。白明达和白智通一样，都是龟兹白姓，王族艺术家。他在宫廷音乐中仍然居于首席地位，又“大造新声”。所谓“新声”，无疑是渗有龟兹风格的、体现创新精神的曲调。流传后世的有：《万岁乐》、《藏钩乐》、《七夕相逢乐》、《投壶乐》、《舞席同心髻》、《玉女行觞》、《神仙留客》、《掷砖续命》、《斗鸡子》、《斗百草》、《泛龙舟》、《还旧宫》、《长乐花》及《十二时》等曲，《隋书·音乐志》说这些曲“掩抑摧藏，哀音断绝”。隋亡以后，白明达入唐，至贞观间仍以乐艺超迈时辈，眷遇未替。一直到高宗时依然供奉内廷，还奉敕谱写过《春莺啭》曲子，流传到日本。

此外，疏勒（在今新疆西南喀什市、疏勒、英吉沙一带）、高昌（在今新疆中部吐鲁番一带）、安国（在今前苏联乌兹别克共和国布哈拉一带）、康国（在今前苏联乌兹别克共和国撒马尔罕一带）、天竺（在今印度）、扶南（中南半岛古国，位于今柬埔寨）的音乐也都曾经在不同程度上受到过龟兹乐的影响。再从各乐部所用的乐器看来，可以说，那些乐队大体上是龟兹乐队的缩小形式。上面已经说过，就是隋炀帝时所制作的《泛龙舟》等曲，名隶清乐，但既然是出自白明达之手的“新声”，也不可能不带有胡乐的味道。所以《唐会要》干脆把它列之于太常梨园别教院所教法曲乐章之内。我们知道，法曲就是以清商为主而掺杂胡乐的新声。

由此，龟兹乐对于整个隋唐燕乐影响之深巨，我们也就可想而知了。所以，我们不妨说，隋、唐燕乐乐调大抵是借用以龟兹乐调为中心的胡乐稍加汉化而成的；燕乐之源，实际上出于龟兹琵琶。

东晋以后，在一段相当长的时期内，我国历史发展的长河仿佛出现了一个巨大的漩涡。从五胡入据内地开始，南北对峙，割据纷争，干戈扰攘，兵连祸结。政治上的逆转和经济上的破坏自然是不难想象的。但是，也就在这个时候，民族大融和在急剧地进行着。各族文化彼此交流、渗透，互为影响。就音乐舞蹈而言，已经出现了西域各国

以及印度、朝鲜等国的舞乐纷纷向中原传播的势头。尤其是龟兹舞乐以其欢快明朗的旋律，在关中腹地不胫而走。

追至隋、唐，国家统一，声威远播。特别是从贞观到开元一百多年中，社会安定，经济繁荣，对外关系也有了空前的大发展。西抵波斯、大食诸国，与伊朗、印度、日本、朝鲜以及越南各民族都有友好往来，“歌舞杂有四方之乐”（《新唐书·礼乐志》），人们眼界开阔，兼收并蓄，创造性得到充分发挥，有力地促进了各族音乐文化的大融合。

如果说，隋代混一海内，开疆拓宇以及跟西域诸族友好亲善为大唐封建盛世开导了先路，在音乐文化方面隋代的九部乐为唐代的十部乐打下了坚实的基础；那么，相对稳定的初、盛唐百年盛世，恰恰又为不同时期各自分头而来的裔乐和外乐与“华夏正声”的进一步结合和融化提供了极好的社会土壤。

到了唐玄宗统治时期，按照演出场所和形式的不同，将十部伎改建而为坐部伎和立部伎。“堂下立奏，谓之立部伎；堂上坐奏，谓之坐部伎”（《新唐书·礼乐志》）。坐、立两部之分，同时还标示出贵贱之别。元稹《立部伎》引李传云：“太常选坐部伎无性灵者退入立部伎，又选立部伎无性灵者退入雅乐部，则雅乐可知矣。”由此看来，燕乐之与雅乐在演奏艺术方面的高下差距越来越大了。原来十部伎是按民族或国别来区分音乐门类的。到了开元二十四年正式取消这种分类方法而代之以依音乐性质来区分，这一事实，标志着胡乐和俗乐的互相渗透、融合又向前迈进了一步，汉族和各民族音乐已经融化为混一的音乐了。《旧唐书·音乐志》说：

> 自开元已来，歌者杂用胡夷里巷之曲。

“胡夷”之曲，指四裔少数民族的乐曲，如出于今新疆的《伊州》、《苏幕遮》，出于今甘肃的《梁州》（即《凉州》），出于今西藏的

《赞普子》、《蕃将子》，出于今云南的《南诏奉圣乐》等等；也包括了域外传入的乐曲，如来自中亚的《柘枝》、来自缅甸的《菩萨蛮》、来自印度的《婆罗门》等等。这些乐曲传入中原后，一面为中原音乐掺杂了新鲜成分，促进了清乐的衍变；另一方面它们本身又渗透了中原音乐的因素，成了唐代音乐的一个组成部分。“里巷之曲”，指来自民间的俗乐曲调，如《二郎神》、《欸乃曲》、《竹枝》、《潇湘神》等。所谓“杂用”，当指“里巷之曲”的胡化和“胡夷”之曲的汉化。总而言之，开、天间燕飨所用无论坐部伎还是立部伎，已无不掺杂着胡音。即便是当时流行的音乐的精华、唐玄宗所酷爱的“法曲”也概莫能外。明祝穆《事文类聚》二四《歌曲源流》条引吴曾《能改斋漫录》说：“明皇尤溺于夷音，天下薰然成俗。”便是有史可考的明证。

天宝十三载（754），唐玄宗下令将新来的胡乐并入“法曲”之内，并把乐曲名改定，在太常寺内勒石为记，这是胡音汉乐融合的最高潮。“自此乐奏全失古法。以先王之乐为雅乐，前世新声为清乐，合胡部者为宴乐”（《梦溪笔谈》五）。《新唐书·礼乐志》把唐玄宗这一举动和“明年，安禄山反”[7] 联系起来，暴露了封建史家“声音之道，与政通矣”的陈腐观念，但也从侧面告诉我们：胡乐已经闯入了我国传统音乐的领域。隋、唐燕乐最显著的特征就是“合胡部”，也就是所谓胡化。

“歌曲变态起自羌胡”（王世贞语）。隋唐曲子歌辞是伴随燕乐而产生的。燕乐又是“华夏正声”和裔乐、外乐长期交流、融合的结果。而燕乐乐理的形成则在隋初。按照常例推测，词的起源也不会早于这个时候。

---

[1] 此据《唐六典》，与《通典》卷一四六，《唐会要》卷三三所列十部乐稍有不同。《通典》无“文康”而有“康国”（《新唐书》同），《唐会要》无“天竺”而有“扶南”，无“文康”而有“康国”。按，

据《隋书·音乐志》载：文康乐“本出自晋太尉庾亮家。亮卒，其伎追思亮，因假为其面，执翳以舞，象其容，取其谥以号之，谓之为‘文康乐’”。而近人岑仲勉则以为此说“殊不可信。《列子·汤问》：‘秦之西有仪渠、文康之国。”‘文康’实即古康国名称（Markang）之音写。”（《隋唐史》61页）岑说是。文康、康国名异而实同。

[2] 《通典》：“贞观中（十四年），景云见，河水清，协律郎张文收采古朱雁、天马之义，制《景云河清歌》，名曰《□乐》，奏之管弦，为诸乐之首。”

[3] 《旧唐书·音乐志》改“多用”为“皆用”。

[4] 七调：相当于我国旧有的宫、商、角、变徵、徵、羽、变宫，西洋音符的C、D、E、F、G、A、B。五旦，即五均（韵），五种调式，旦，龟兹语，即均（韵）、调式。

[5] 《隋书·万宝常传》说，万宝常“撰《乐谱》六十四卷，具论八音旋相为宫之法，改弦移柱之变，为八十四调，一百四十四律，变化终于一千八百声”。至于郑译，“天然识乐，不及宝常远矣”。由此看来，八十四调的理论该为万宝常所首创，至少应为他所主创。一般都以为沛国公郑译所制，似欠确切。

[6] 白智通：《旧唐书·音乐志》说他是羯人。但据唐长孺《魏晋南北朝史论丛·魏晋杂胡考》、谭其骧《羯考》、马长寿《北狄与匈奴》、姚薇之《北朝胡姓考》诸书，确认羯人中的“白姓”者，都是龟兹人。日本桑原隲藏《隋唐时代来往于中国的西域人考》也认为白智通是龟兹人。今人何昌林以为白智通、苏祇婆是同一个人。白智通，是苏祇婆的胡音意译。（《苏祇婆其人》，载《新疆艺术》1983年3期）可备一说。

[7] 按：元稹《立部伎》云：“宋沇尝传天宝季，法曲胡音忽相和。明年十月燕寇来，九庙千门虏尘涴。”自注：“太常丞宋沇传汉中

王旧说云，玄宗虽雅好度曲，然而未尝使蕃汉杂奏。天宝十三载，始诏道调法曲与胡部新声合作，识者异之。明年，禄山叛。”此为《新唐书·礼乐志》所本。

第二章　唐五代词发展概况

创作乐曲歌辞的一般过程，大体可分“乐始”、“乐成”两个阶段。“乐始”阶段，先有歌辞而后依词谱曲；“乐成”阶段，曲谱既成，乃按谱而配词。沈约《宋书·乐志》说：

> 凡此诸曲，始皆徒歌，既而被之管弦；又有因弦管金石，造歌以被之。魏世三调歌辞之类是也。

沈约所谓“凡此诸曲”，指的是《子夜歌》之类。显然，他这段话是就汉、魏、六朝乐府民歌的创作情况说的。

由隋入唐的著名学者孔颖达，结合当时制作燕乐歌辞的实践经验又进一步推而广之。他在《毛诗正义·诗大序》疏里曾三次讲到诗与乐、歌与声之间的关系，指出：“初作乐者，准诗而为声；声既成形，须依声而作诗。”就是说：音乐在开始创作阶段，是以诗章为基准谱写曲子；曲谱定型之后，则又依照曲谱的要求去填写歌辞。并进而认为乐曲一旦形成：“其音可久，诗虽绝，乐常存。”的确，好些燕乐始辞虽然早就亡佚，但曲谱却仍流传于社会。

宋代学者对此也有论述。黄休复《茅亭客话》卷十“黄处士”条，曾把词和曲的关系分成两种情况：一是“本诗之言而成调”，一是“因调以成言”。王安石说得更为干脆：“古之歌者，皆先为词，后有声。故曰：‘诗言志，歌永言，声依永，律和声’，如今先撰腔子，后填词，却是‘永依声’也。”（赵令畤《侯鲭录》卷七引）郭茂倩《乐府诗集》也把乐曲歌辞的制作，分成“因歌而造声”与“因声而作歌”两步。王灼《碧鸡漫志》卷一，说得尤其明确：

> 有心则有诗，有诗则有歌，有歌则有声律，有声律则有乐歌。永言即诗也，非于诗外求歌也。今先定音节，乃制词从之，倒置甚矣。

从上面所引关于乐曲歌辞制作过程的种种论述看来，朱熹所谓“古乐府只是诗，中间添却许多泛声。后来人怕失了那泛声，逐一添个实字，遂成长短句”（《朱子语类》一四〇）。这种说法未必切当。

隋、唐燕乐歌辞原声和始辞大都创作于民间，流传于社会。在相当长的时间内，封建统治阶级不加重视，未予采录。那时并没有像汉代那样，根据“观风俗，知薄厚”的需要设立乐府一类专门的采诗机构。加之，唐代天宝以后战乱迭起，燕乐始辞早就丧失殆尽，杳不可追。

好在词调创制之初，大抵都跟内容关系密切，不少调名就是词的题目，能够揭示出始辞的主题。《教坊记·曲名表》是现在所能见到的民间词调最早、最丰富的记录。《教坊记》的作者崔令钦，唐玄宗、肃宗间人，官至著作郎，书里所记的材料，得自他于开元中做左金吾时所结识的教坊中人的口述。《曲名表》所列举的三百四十三个大曲和曲子都是教坊伎女演唱用的。尽管始辞不存，但根据曲名，我们还可以推测它们的内容。例如《捣（拾）麦子》、《锉碓子》、《采莲子》、《得蓬子》等可能是写农民劳动生活的，《渔父引》、《摸鱼子》、《拨棹子》等当是反映渔民捕捞生活的，《献忠心》是周边少数民族首领朝觐献忠心用的，《女冠子》述道情，《巫山一段云》状巫峡，《南乡子》咏南方风物……而更集中的还是直接、间接地写征战之苦的，如《叹疆场》、《怨黄沙》、《怨胡天》、《卧沙堆》、《沙碛子》、《羌心怨》、《遐方怨》、《忆汉月》、《断弓弦》、《回戈子》、《静戎烟》、《征步郎》、《送征衣》等，计三十六调，占《教坊记》全部调名的十分之一强。这类曲名的大量出现，说明“开元盛世”最高统治集团穷兵黩武所造成的恶果已极严重——府兵制崩溃，民劳无止，怨声载道；“平胡虏”、“罢远征”、解甲归田，已

经成为征夫思妇朝思暮想、梦寐以求的迫切要求。《曲名表》里还有一些曲名与中唐新乐府的内容性质依稀仿佛。如《恨无媒》之与《井底引银瓶》，《怨陵三台》、《守陵宫》之与《陵园妾》，《宫人怨》之与《上阳人》，《羌心怨》之与《缚戎人》，《破南蛮》之与《新丰折臂翁》等等。除此以外，作为宫廷教坊演唱用的曲子，自然也会保留一些为统治阶级歌功颂德的乐章，如《破阵乐》、《小秦王》、《大圣乐》、《夜半乐》、《定西蕃》等等。但从整个数量来说，所占比例很有限。由此看来，唐代流行于民间、后来进入宫廷教坊的燕乐歌辞基本上还是直接继承了我国古典诗歌的现实主义传统，题材广泛，内容丰富。就其反映现实的深度和广度而论，自非后来的诗客曲子词所能比拟的。

任半塘先生在《教坊记笺订·弁言》里说过："此三百余曲名，颇能反映盛唐四十年之文治、武功、礼俗、宗教、物情、民隐等。"这一推断至为简当，我们可以从现存的敦煌曲子歌辞中得到具体印证。

正像历史上的人民群众首创精神一开始并不被统治阶级发现和承认一样，尽管燕乐制作已经呈现出"声辞繁杂，不可胜纪"的壮观，但封建文人由于因循守旧心理作怪，总不肯贸然放下架子，去向民间创作学习，更不甘俯就"胡夷里巷之曲"去为它们创作新的乐曲歌辞。所以，燕乐歌辞从民间兴起到文人染指、尝试作辞还需要经过一个漫长的酝酿过渡时期。

武则天登基，注重新声而不重古曲。于是，才有李景伯、沈佺期和裴谈所作的《回波乐》，成为诗客曲子词的先驱。稍后，又有张说的《舞马词》六首和崔液的《踏歌辞》二首。唐玄宗更是以酷爱新声著称的风流天子。在他所作《好时光》里说："彼此当年少，莫负好时光。"正体现出那个富于朝气的花团锦簇的开元盛世艺坛风貌。只有在这样的艺术氛围里才可能孕育出李白《菩萨蛮》、《忆秦娥》那样成熟的艺术精品。然而它们在当时毕竟还只是凤毛麟角。诗客曲子词的大量涌现还在后头。

在这个酝酿过渡时期，乐工们既要适应演唱的需要，又想贪图省事，往往喜欢全取或摘取当代名人现成的诗句，权充乐曲歌辞。在郭茂倩《乐府诗集》卷七十九《近代曲辞》里，就不乏这种例证。如大曲《伊州》、《梁州》、《甘州》之类，每段都曾配上当时诗人所写的五、七言诗。有时甚而至于削足适履，只是截取全篇中的四句，勉强凑合着歌唱。如《伊州歌》的十段唱辞，其中第三段就用的沈佺期《杂诗》的前半首："闻道黄龙戍，频年不解兵。可怜闺里月，偏照汉家营。"《水调歌》十一段唱词，其中第七段（即"入破第二"）用的是杜甫《赠花卿》七绝全首："锦城丝管日纷纷。半入江风半入云。此曲只应天上有，人间能得几回闻。"但在别的场合，则又截取李峤《汾阴行》的结尾四句："山川满目泪沾衣。富贵荣华能几时。不见只今汾水上，惟有年年秋雁飞。"（《碧鸡漫志》卷四）另外，如曲子《盖罗缝》，借用王昌龄《出塞》："秦时明月汉时关，万里长征尚未还。但使龙庭飞将在，不教胡马度阴山。"以为唱词；《长命女》截取岑参《宿关西客舍，寄严许二山人》诗的前半首四句："云送关西雨，风传渭北秋。孤灯然客梦，寒杵捣乡愁。"以为唱词。（均见《乐府诗集》卷八〇《近代曲辞》）这些情况表明，唐代诗人对新兴曲子歌辞的写作远远不能适应教坊乐工传习演唱的实际需要。

"《六幺》、《水调》家家唱，《白雪》、《梅花》处处吹。古歌旧曲君休听，听取新翻《杨柳枝》。"（白居易《杨柳枝》）中唐以后，随着唐帝国城市经济的发展，市民阶层的成长壮大，伎乐繁兴。曲子演唱的地点已经由贵族之家渐次扩展到市井歌楼舞榭，以至伸向寺院变场，赢得了一般文人和市民较为普遍的爱好。曲子就此成为群众喜闻乐见的一种形式。许多新曲、旧调在歌伎传唱的过程中也就慢慢地为文人所熟悉、掌握。比较而言，文人倚声填写慢词，比之小令则更要晚些。

有些接触下层人民机会较多，比较能够接受民间文学影响的名家如张志和、王建、白居易、刘禹锡等，他们开始用齐言和长短句来谱

写乐曲歌辞。于是，曲子在中唐以后逐步向定型化的方向发展。

由于文人填写乐曲歌辞多半是为应歌而作，具体说来，是旨在满足侑酒佐欢的急需，而演唱者又是封建社会受压迫最深的歌伎，为了切合她们的身分、经历和感受，以期取得较好的艺术效果，歌辞较多的是写女人、相思。虽然有时也会倾吐一些生活于社会底层的妇女的痛苦和不幸，或者流露出对社会现实的某种不满情绪，但总的说来，题材比较狭隘，思想性不高。

西蜀和南唐是两个封建割据政权、小小的王国。一个位于长江上游，以成都为政治中心；一个在长江下游，以南京为政治中心。这两个地方自然条件优越，本来就比较富庶。

十世纪上半叶，我国历史上又一次出现了大分裂的局面。继黄巢农民大起义摧毁李唐王朝统治之后，农民起义军的叛徒朱全忠攫取起义军浴血奋战所取得的胜利成果，代唐自立，建立了后梁王朝。从此，北中国又开始了军阀大混战，先后出现过后唐、后晋、后汉、后周四个朝代，相继统治了五十三年，史称“五代”。军阀间相互攻杀，搞得好多地方“人烟断绝，荆榛蔽野”，“州县皆为丘墟”，农业生产和城市经济受到了极其惨重的破坏。

这时，南方的九个割据政权：吴、吴越、前蜀、楚、闽、南汉、荆南、后蜀、南唐（连同沙陀人刘旻在太原建立的北汉，史称“十国”）相互之间征战较少，社会比较安定，生产仍能继续有所发展。尤以西蜀、南唐为最。

西蜀、南唐的最高统治者凭借他们那里特有的天时地利，抓住关中和中原人民为躲避战祸、纷纷南下的时机，招募流亡，鼓励开垦，兴水利，劝农桑，增加劳力，改进技术，使农业生产得以继续向前发展。前蜀王建称帝不久，就已“仓廪充溢”。到王衍时，更是“人物秀丽，土产繁华”。及至后蜀孟昶当政，“百姓富庶”，“斗米三钱”。南唐

亦复如此，政权建立不久，就出现了“旷土尽辟，桑柘满野”，“耕织岁滋”，“帑藏丰盈”的兴旺景象。中主李璟继位称帝，一度占地三十余州，广袤数千里，在当时众多的割据政权中“最为强盛”。但是，正如恩格斯所指出的那样：“生产的每一进步，同时也就是被压迫阶级即大多数人的生活状况的一个退步。”（《家庭、私有制和国家的起源》）就在这两个地区经济较为发达的时候，西蜀、南唐的封建统治者——特别是在后期，为了满足他们穷奢极欲的需求，他们对人民的剥削也是非常残酷的，西蜀尤甚。

前蜀后主王衍《醉妆词》写道：“者（这）边走。那边走。只是寻花柳。那边走。者边走。莫厌金杯酒。”[1] 这就是他们沉湎酒色的绝妙的自供状。今天大家所能见到的西蜀词正是孳生于那种霉烂的社会环境。写作的那些词，除少数以外，大多是为了供皇室、贵族、官僚花间尊前娱乐调笑之用。《花间集》中很多作品，就反映了这种情况。

《花间集》是后蜀赵崇祚编的西蜀词的选本。所选词作大都袭取民间曲子的皮毛。为了适应歌伎的声音和神情体态，它们往往以浓墨重彩来描画痴男怨女的离愁别恨。至于对现实的不满情绪已远不如保存于敦煌曲子歌辞中的、早期歌伎们传唱的声情来得真切而强烈。近人吴昌绶说：“《花间》虽亦主词采，然唐人乐府之遗，仍以应歌为主也。”[2] 这话颇中肯綮。

《尊前集》一般认为是宋人所编，主要选取晚唐和南唐词，而以南唐词为主体。但南宋王灼《碧鸡漫志》和张炎《词源》都曾提到它是唐人所选，清人赵翼《檐曝杂记》据以认定它是唐人选本。任半塘先生“假定其出于晚唐，约早《花间》四、五十年”，以为“李煜等作乃明人后补”[3] 。究竟孰是？不能遽下定论。目前只好如《四库全书总目提要》所示，“疑以传疑，无庸强指”。

与《花间》、《尊前》前后出现的词选，还有《家宴》、《遏

云》、《聚兰》、《兰畹》、《麟角》等，但这些选本久已失传，内容撮要亦未见著录。从《家宴》、《遏云》一类书名看，大概是与《花间》、《尊前》相类，都是应歌而选的唱词脚本。

跟西蜀相比，南唐政治中心金陵原是六朝旧都，文化比较发达。流传至今的《南唐二主词》和《阳春集》的作者都是封建统治集团的上层人物。中主李璟、后主李煜都是一国之主，冯延巳则是中主时的宰相。南唐政权从创建到覆亡首尾四十年，一度号称强盛，可与中原争衡。但好景不长。955年以后，国势日蹙，内忧外患，矛盾重重。南唐君臣处境日形危苦，心灵深处总不免时而泛起一缕愁绪。特别是李煜纳土归降以后，以阶下囚的身分，忍辱苟活，其心情自不难想见。由于上述主客观因素，曲子词在他们手上，始则与《花间》同调，后来却又逐步变成了抒发情性的工具。所以，无论就作品的思想内容、表现手法、艺术风格以至影响看，南唐词都胜过了西蜀词。

---

[1] 《北梦琐言》载："蜀主衍裹小巾，其尖如锥，宫伎多衣道服，簪莲花冠，施胭脂夹脸，号醉妆，衍作《醉妆词》。"

[2] 《艺风堂友朋书札》，上海古籍出版社版，888页。

[3] 参见《敦煌曲初探》，上海文艺联合出版社，337页。

第三章　敦煌写本曲子

敦煌是我国西北地区风沙弥漫的戈壁滩上的绿洲。它是横亘亚洲的古老的丝绸之路的交通枢纽。往西不远有个玉门关，便是这条陆路干线南北两路分道扬镳的岔口。由此取道北路，经今新疆境内塔里木河北面的通道，在疏勒（今喀什市）以西越过葱岭，更经大宛（今费尔干纳盆地）和康居南部（今撒马尔罕附近）西行；南路经今新疆境内塔里木河南面的通道，在莎车（今县名）以西越过葱岭，更经大月氏（一作“支”，今阿姆河上下游）西行。南北两路到木鹿城（今马里）会合，通往地中海东岸，转达罗马各地。

敦煌既是汉唐时代欧、亚、非各国与中国友好交往的孔道，又是西陲边防重镇。这里，中外商旅云集，又有大队戍卒轮番驻防，因而也就很自然地成了中西文化交流的总绾（wǎn）。

佛教传入中土，敦煌由于地理位置西邻新疆、南接青海，较早受到了浸润。西晋后期有个译经论多达一百五十余部的竺法护，本是月支侨民，原居敦煌，教化普及各处，因有“敦煌菩萨”之称。北凉高僧昙无谶，中天竺人，也曾定居这里多年，从事佛经《大涅槃经》的翻译工作。那时的敦煌已是“村坞接属，多有塔寺”、香火繁兴的圣域。

伴随着寺庙的营建，因地制宜，就着手开凿石窟。到唐代，已有“窟龛千余”，分布在敦煌及其邻近的瓜沙州。石窟群中，规模最大、内容最丰富的是莫高窟。

莫高窟，俗称千佛洞，位于敦煌东南二十五公里鸣沙山的断崖上，与三危山遥遥相对。历史上著名的阳关大道，就通过它的前面。

根据唐武周圣历元年（698）所立《唐李怀让重修莫高窟佛龛碑》的记载：“莫高窟者，厥前秦建元二年，有沙门乐僔，戒行清虚，执心恬静，尝杖锡林野，行至此山，忽见金光，状有千佛，因就此山，造窟一龛。”由此可以推知，莫高窟始建于苻秦建元二年（366）。举世闻名的藏经洞便是莫高窟群中的第十七个窟洞。

一、发现和被劫

藏经洞始建于什么时候？也是没有现成文献可资考证的。洞里有一尊洪䛒的彩塑（内装骨灰袋，曾被转移别处）。西壁壁龛内嵌有洪䛒告身敕牒碑、北壁又有关于洪䛒生活场面的壁画，因而可以断定开凿此窟是与“标范奉祀”洪䛒这位佛教界有影响的人物有关。唐宣宗大中二年（848）张义潮收复河西诸州。大中五年至懿宗咸通三年（851-862），洪䛒是释门河西都僧统摄沙州僧政法律三学教主，并赐紫[1]，授京城内外临坛大德[2]称号。洞的最后建成当稍晚于咸通三年[3]。

至于藏经洞什么时候封闭的又是个谜。据伯希和的推测：“洞之封闭必在十一世纪之前半期，盖无可疑。以意度之，殆即千零三十五年西夏侵占西陲时也。”[4] 据说，他所见到的洞中敦煌遗书堆置杂沓，由此推论，“其时西夏人Tangnts征服此地，有危及当地宗教寺宇之势”，盖仓皇收藏所致。[5] 但实际上情况并非如此。遗书原本装置极整齐。每一白布包裹经十卷，复有佛帧（画轴）、绣像等平铺于白布包之下，井然有序，而无仓皇逃亡之际胡乱装塞的迹象。陈垣《敦煌劫余录序》说：“通考载（宋真宗）大中祥符末，沙州归义军节度使曹，犹表乞金字藏经。（仁宗）景祐至皇祐中，朝贡不绝，知此等经洞之封闭，大约在皇祐（1049-1054）以后。”这种说法比较可信。

入宋以后，佛教势力渐形衰落，同时海道交通日辟，国际贸易中

心转移到了东南沿海，敦煌经济地位江河日下。可能由于这些缘故，藏经洞封闭之后也就无人问津了。直到清光绪二十六年（1900）才被道士王圆箓无意中发现。

王圆箓，湖北麻城人。先是在肃州巡防军当兵，退伍后穷极无聊，来到敦煌做道士，栖息在莫高窟第143窟。王道士发现敦煌遗书后，就邀请敦煌城里的士绅去观看。那些人都不识宝。唯独王道士的同乡、知县汪宗瀚略识文物，取走了若干写经和画像。随后，王道士怀着借以贸利的念头，私载经卷箱到酒泉，给安肃道道台满人廷栋。廷栋一窍不通，以为无足轻重。王道士颇为沮丧，留下箱子，败兴而归。恰好嘉峪关税务司有个比国人，回国前来拜谒廷栋，廷栋就随手送了他几卷。比国人归国途中，经过新疆，又去拜谒伊犁驻防大臣长庚将军和新疆布政使潘效苏，谈起敦煌文物，于是又把这几卷遗书转送给了这两个官僚。由此可见，其时这批稀世之珍还无人认识它的价值。

敦煌遗书发现了将近两年之后，光绪二十八年（1902）苏州叶昌炽做甘肃学台。叶昌炽对古物特别爱好，刻过《邠州石室录》和《藏书纪事诗》，是位深通金石版本的内行。他通过汪宗瀚获得洞藏文物多件，叹为观止。随即建议将敦煌遗书全部运往兰州保管。可惜由于清政府腐败，运费无由筹集，只是由甘肃省下令县衙门清点遗书，由王道士就地封存，暂时保管。而王道士又是个贪财好利的民族败类，很容易为人所收买、利用。因此，铸成了国宝无可估量也无由弥补的损失。

早在十九世纪中叶，英、俄、德、法列强就角逐于中亚细亚。接着，他们的势力又渗入我西北地区。

敦煌石窟的大门被打开以后，最早到敦煌的是俄国“帕米尔地质考古队”的奥勃鲁切夫。他于1905年听说敦煌发现古代写本文书后，就在当年十月赶到敦煌，通过王道士取走了一大批珍贵的文书经卷[6]

。

接着，受英政府雇用，以“考古”为掩护，在西域一带进行活动的匈牙利人斯坦因（1862-1943）也闻风而至。于1907年到达敦煌，见到了堆放整齐、高达十呎的卷子。他用蜜语利诱买通了王道士，并雇用了湘阴蒋孝琬（资生）做翻译，在莫高窟支起帐篷，日夜检视，取走了其中精好者九千件左右，装了整整二十九箱（光是写本就有二十四箱，其中完整无缺的卷子有三千卷左右），驮载而去。先运往印度，成立西域图书馆，后运往英国，藏之于伦敦不列颠博物馆内。

第二年七月，法国伯希和（1878-1945）接踵而来。伯希和对汉学很有修养，知识面也广。他以一个元宝（重五十两）一捆的代价从王道士那里又取走了六千余卷。 [7] 他专选卷末有年月、署名、题记的卷本；其中有对语言文学、考古学极有价值的汉文写本，是敦煌文物的精华。这些写本现藏法国巴黎国家图书馆东方手卷部。

伯希和将敦煌遗书载运回国途中，在北京公开展出，竟恬不知耻地对梁启超说：“吾载十大车而止，过此亦不欲再伤廉矣！”到这时，才引起中国学者的重视。

宣统元年（1909），北京学部正式电咨甘肃督抚，将剩下的经卷全部缴京师大学堂图书馆，并指定新疆巡抚何彦升代表接收。明年，由一个姓傅的负责解送。车到北京打磨厂，被何彦升的岳父李盛铎截留到家。由李盛铎伙同刘廷琛、方尔谦等人花了三天三夜的时间，割裂、偷取了其中上好的二、三百卷。李盛铎选择尤精，所窃写本后来大部分流往日本。官僚窃取之余，尚存残卷已不足万件，现藏北京图书馆。

敦煌劫余遗书解送北京之前，王道士又私自藏匿了一部分。1911年冬，他又把其中三百余卷，盗卖给日本人桔瑞超和吉川小一郎，交大谷光瑞处理。1914年，斯坦因又到敦煌，从王道士那里又一次取走

了五大箱佛经，约五六百卷。俄国鄂登堡也到莫高窟取走了为数可观的敦煌秘籍（现存前苏联列宁格勒亚洲科学院研究所敦煌馆。1963年孟西科夫［一译缅希柯夫］仅编出卷目，至具体内容尚待公布），据估计至少约有三千卷以上。至此，敦煌藏经洞的瑰宝，被取走一空。

敦煌，作为佛教的圣域，拥有色彩斑斓、光怪陆离的以佛经故事为内容的壁画、僧侣彩塑、佛像、供养人像和佛经写卷，这是合乎情理的。令人困惑不解的倒是为什么这里还收藏了那么多的说唱文学写本呢？

要回答这个问题，不妨回顾一下历史。

一切宗教为了宣传教义，都要借重于音乐、说唱。佛教自然也不例外。佛教于公元一世纪自天竺传入中国。不久，就出现了梵呗、唱导 [8] 。散韵并用，说唱兼行，比较容易取悦听众。宗教总有它一些特定的节日。到时必须安排一些精彩的、适合群众口味的节目表演，以广招徕。这在《洛阳伽蓝记》里，我们可以找到不少例证。从宗教角度考虑，通过它可以进行比较集中的宗教宣传；就群众而言，可以趁机调剂生活。不少人来到寺院变场是以看把戏娱乐为主，顺便接受点宗教宣传，更有的专心观看演出，根本忘了教义。正因为适应宣传教义、取悦群众的需要，寺院僧徒、学郎、书手也亲自过录了一些乐曲歌辞或说唱脚本。 [9] 寺院成了保存写卷、传播音乐的场所。因此，莫高窟藏经洞保留了一批曲谱歌辞也就毫不奇怪了。

单就曲子写本而言，大多散失国外，收藏在英、法两国的居多。

二、整理和研究

与世隔绝的藏经洞被王道士私自打开。沉睡了千年之久的敦煌写本和人类智慧的结晶、璀璨绝伦的莫高窟艺术明珠——敦煌壁画交光

互映。敦煌，成了举世瞩目的最宏伟的佛教艺术宝库。伯希和首先编印了《敦煌画录》，成为敦煌塑像保存最早、最完备的画册。随后，又陆续出版了几本与敦煌有关的研究著作。敦煌文物以其不朽的艺术价值和历史文献价值赢得了崇高的声誉，引起了国际学术界的普遍重视，研讨成风，以致在社会科学领域内形成了一种专门的学科，世称“敦煌学”，并出现过一股敦煌热。

1909—1917年间，伯希和为了讨好中国学者，曾将四部书的一些胶片送给罗振玉等人。罗振玉借此先后编印了《敦煌零拾》等几部专书，引起王国维、刘师培他们的注意。对敦煌秘籍的介绍、宣传、研究从此开始。尽管他们最初接触的还只是它的吉光片羽，研究工作还处于草创阶段，但已引起了企图独占我国敦煌秘籍者的忌恨。他们不择手段地封锁资料，致使这方面的研究一度被迫处于停滞状态。

1924年春，朱孝臧根据武进董康（授经）由伦敦抄回的写卷，校刻印行《云谣集杂曲子》（残，存十八首）。这是国内最早刊刻的一部敦煌写本曲子专集。

1925年，刘半农从巴黎抄回一些语言文学资料，印成《敦煌掇（duó）琐》一书。这部书的出版，使我国学者开拓了眼界，推动了敦煌学研究的发展。1931年朱孝臧取以校补旧刻《云谣集》，始符原标三十之数（后经龙沐勋参校，收入《疆村遗书》）。至此，《云谣集杂曲子》三十首方始得以合成全璧。接着，大理周泳先搜集《云谣集》之外的敦煌曲子词，得21首，冠以《敦煌词掇》名，收入《唐宋金元词钩沉》。后来，向达、王重民分别从伦敦和巴黎系统地阅读和研究了敦煌文献，摄回了一批四部书和文学资料的胶片。不久，抗战军兴，许多学者避地江南。由于资料匮乏等多种原因，研究工作又一次遭受挫折。

新中国成立以后，敦煌学的研究才进入了一个全新的阶段。王重民1940年就编辑的《敦煌曲子词集》，于1950年1月初次出版。这部

书是根据从英、法两京摄回的胶片、罗振玉所藏三卷以及日本人桥川氏所藏胶片相与校补、删去重复者而编成的，定著为曲子词一百六十一首（内七首残）[10]。它是我国第一部专收敦煌写本曲子的结集，为尔后专家学者进一步深入探究、充实奠定了基础。筚路蓝缕，功不可没。

继它之后，1955年任二北（半塘）先生《敦煌曲校录》问世。编校者介绍说："此录宗旨，不在保存唐写卷之原有面貌，而在追求作者之原有辞句"，"此录性质，乃研究中之样本，供研究者参考；并非定本，供一般人欣赏者"（《凡例》）。全书收录敦煌曲辞五百四十五首。之后，他继续致力于搜集整理，爬罗剔抉，孜孜以求，到目前为止，已得一千二百余首，汇辑成为《敦煌歌辞总编》，可望不久与读者见面。这里需要附带说明的是，敦煌歌辞与敦煌曲子这两个概念有广、狭义之别，所指范围不等。凡属托于曲调、能发声歌唱的写本歌辞都在"敦煌歌辞"收录的范围之内。具体地说，除了曲子歌辞而外，还包括大曲、俗曲、小调乃至佛曲歌辞。既是"总编"自然要兼收并蓄，力争囊括无遗。而敦煌写本曲子只是它的一个所占比重不很大的组成部分。我们下面所要介绍的也就是这个较小的领域。

1954年出版的《敦煌曲初探》，是任二北先生研究敦煌曲的学术论著，也是国内最早出现的全面而有系统地研究敦煌歌辞的专书。书里对近人研究的成果博观约取，时有创发。尤其是结合《教坊记》笺订，在曲调考证方面用力最多。

另外，香港学者饶宗颐与法国戴密微合作，撰写《敦煌曲》一书，1971年于巴黎出版。该书印刷精美，影印唐人写本有五十面之多，尤为难得。书中又增补、校订了好多写本曲子，为我们进一步研究敦煌曲提供了丰富、可靠的素材。

三、作者和时代

目前已经发现的敦煌写本曲子中，标明作者姓名的只有六首。它们是唐昭宗李杰（即位后改名李晔）所作的《菩萨蛮》二首（“登楼遥望秦宫殿”与“飘飖且在三峰下”）、温庭筠所作的《更漏子》（“金鸭香”）、欧阳炯所作的《菩萨蛮》（“红炉暖阁佳人睡”）与《更漏长》（“三十六宫秋夜永”）以及沈宇所作的《乐世词》（“菊黄芦白雁南飞”）。除此以外，都是无名氏之作。根据这些曲子的思想内容，我们可以推知，它们的作者来自社会的各个阶层、各个行业。王重民《敦煌曲子词集·叙录》曾经指出：

> 今兹所获，有边客游子之呻吟，忠臣义士之壮语，隐君子之怡情悦志，少年学子之热望与失望，以及佛子之赞颂，医生之歌诀，莫不入调。

可以看出，当时曲子歌辞已经拥有一支相当可观的作者队伍。他们之中，除有社会下层人物之外，封建文人占有不小的比重。一些富有宗教迷信色彩的作品则可能为佛教僧徒或道士所作。这些情况表明，曲子这种文学体裁已经成了当时人们普遍采用的抒情叙事工具。不少作品文字整饬、格律无讹，接近《花间》、《尊前》，带有浓重的文人气息。它们的作者显然是具有相当高的文化修养者，只是没有留下姓名罢了。

正由于敦煌写本曲子的作者，我们基本上不能确知其为何许人也，所以要考定它们各自所由产生的时代，将是十分困难的。首先，每个曲调名称的由来．究竟起于何时？各种记载往往说法不一。即使考明了曲调产生的具体时间，也不能贸然断定我们见到的敦煌写本歌辞就是这个曲调的原始歌辞。再说，有的写卷标明了抄录的具体时间，但它又不等于实际写作的年代——我们至多只能借以划定某个作品产生时间的下限，而不能据以考实歌辞写作的确切时间。也有些作品尽管被抄录在同一份写卷上面，但它们的作者又未必生活在同一时代。最明显的例证，便是被伯希和劫往巴黎的编号为伯3994那份写卷。卷面抄存温庭筠的《更漏子》和欧阳炯的《更漏长》各一首。温

庭筠生活在晚唐，欧阳炯活跃于五代，他们两人相隔有整整一个世纪。由此看来，我们测定作品产生的时代必须把创调、作词和写卷的时间区别开来，而决不能牵混在一起。

那么，该用什么标准来推测作品的写作年代呢？最可靠的依据还是内证，也就是歌辞本身所固有的胎记。最主要的，便是读者能够从中感受得到的时代脉搏。譬如《献忠心》二首：

> 臣远涉山水，来慕当今。到丹阙 [11] ，御 [12] 龙楼。弃毡帐与弓剑，不归边地。学唐化，礼仪同，沐恩深。见中华好，与舜日 [13] 同钦。垂衣理 [14] ，菊花浓。臣遐方 [15] 无珍宝，愿公千秋住。感皇泽，垂珠泪，献忠心。
>
> 蓦却 [16] 多少云水，直至如今。涉历山阻，意难任。早晚 [17] 得到唐圀（国）里，朝圣明主。望丹阙，步步泪，满衣襟。生死大唐好，喜难任。齐拍手，奏仙音。各将向本国里，呈歌舞。愿皇寿，千万岁，献忠心。

词里最引人注目的是，第二首上片的那个“圀”字。它是武则天当政时出现的新体字。据日本常盘大定《武周新字之研究》的考证，这类新体字始见于上元元年（674），备于载初元年（689），长安四年（704）武后“驾崩”，才停止使用。而正式诏令禁废则在文宗太和二年（828）十月。新体字的出现于社会长达一个半世纪以上。因此，光凭“犹存武周文字遗迹”这一点，很难确定作品写作的具体年代。再说，就在这首词的下片，“各将向本国里”的“国”字又用本体字而不作“圀”。对这种现象的出现可以有两种解释：一是武周新体字虽已开始使用，但书手尚不习惯；二是武周新体字虽然已被废弃，但书手印象犹在，积习未改。比较而言，属于后一种情况的可能极小。 [18] 因此，大体上可以断定，这两首词传抄的时间当在武后临朝之世。而写作的时间则例当在传抄之先。至于究竟该上推到什么时候，那还得咀嚼原作，细玩辞意。

从歌辞的内容看，它们的作者显然是久住“毡帐”、钦慕唐室的西部地区少数民族首领或接受派遣赴阙朝圣的使者。他不远千里，跋山涉水，“到丹阙，御龙楼”，对李唐王朝感恩戴德，顶礼膜拜；“学唐化”，是如此虔诚，“感皇泽”又是那么至诚。要不是像唐太宗李世民那样雄才大略，席卷天下，包举宇内，威震四服的“明主”统驭六合，少数民族首领恐怕未必会如此俯首听命、心悦诚服。所以可以测定它们很可能是初唐的作品，是敦煌写本中最早存留的曲子。

现存敦煌写本曲子中最为晚出的，恐怕是《望江南》“敦煌郡”、“龙沙塞”、“边塞苦”等三首。大体上可以考定，它们作于后晋出帝开运年间（944-946）。前两首，是沙州曹氏（议金及其子元忠）政权向朝廷输诚献忠之作。后一首则为背蕃归曹的边地百姓对晋封太傅的曹元忠的良好祝愿：永葆富贵，克享遐龄，一人有庆，泽被万民。其中“太傅化”三字，乃是曲子本身为我们判定其作辞时代的内证。据敦煌藏经洞所出大圣毗沙门天主像刻本的题记和刻本《金刚经》后面的题名，都可以证明曹元忠在后晋开运年间已进检校太傅。这里所说的“太傅化”盖指曹元忠而言。辞里既说“背蕃归汉经数岁”，又有“一人有庆万家荣”之语，显系背蕃归曹的边民的口吻。曹氏既然受命于中央政权，当然意味着它是帝国的一个部分。因此，边民自然会把曹、李政权视同一体。在他们的心目中，归曹也就是归汉。

从总体上看，有内证可资考索的敦煌写本曲子歌辞产生的时间有先有后，而且跨度很大，起自七世纪中期迄于十世纪四十年代之末，上下几及三百年。任二北先生《敦煌曲初探》曾作过统计：“敦煌曲五百四十五首内，作辞时代可考者共八十三首，写卷时代可考者共二百四十八首；创调时代尚有问题、有待续考者一调。——此其大概也。此写卷时代可考之二百四十八首内：属盛唐者二首，属晚唐者三首，属五代者二百三十六首，属北宋者七首。此作辞时代可考之八十三首内：盛唐五十四首，中唐十一首，晚唐十首，五代八首。 [19] 这些数据表明，敦煌写卷大多出自五代抄工之手。而所抄录的曲子歌辞

则以产生于盛唐时期者居多。

伯希和、斯坦因等所劫得的曲子歌辞写本各有数百卷之多，散见于各类写卷的背面或行间，断简残篇，大都不相连续。要考查出各首曲子的写作时间将会遇到种种困难，即使付出了艰苦细致的劳动，也未必能够取得令人满意的成果。

保存得比较完整而有系统的写本曲子只有《云谣集杂曲子》一卷。其中有十三个曲调，三十首曲子 [20] 。歌辞按调编排，分明是经人编选过的。十三调中，除《内家娇》外，其余如《凤归云》、《天仙子》、《竹枝子》、《洞仙歌》、《破阵子》、《浣溪沙》、《柳青娘》、《倾杯乐》、《拜新月》、《抛球乐》、《渔歌子》、《喜秋天》等十二个调名，《教坊记·曲名表》都曾著录。可见这些调名始创于开元、天宝年间，甚至还可能更早一些。至于《内家娇》的创调时间，据考证也在开、天年间，当可无疑。再从歌辞的体裁、风格特点来考察，这三十首曲辞很可能都是盛唐时代的产物。集中所收歌辞大都描写儿女艳情或男女之间相思之苦。只有《拜新月》（“国泰时清晏”）一首比较别致。“云谣”，也叫“白云谣”，事出《穆天子传》。传里写穆天子在瑶池之上宴请西王母。西王母为周天子唱了首歌谣。歌谣是：“白云在天，山陵自出。道里悠远，山川间之。将 [21] 子无死，尚 [22] 能复来。”《花间集序》里也有“唱《云谣》则金母（即西王母）词清，挹 [23] 霞醴 [24] 则穆王心醉”的句子。编选者看来是个帮闲文人，给集子取这个雅名，其用意是显而易见的。由此看来，曲子这一新兴的文学品种一经文人染指，就往往被逐步引向“艳科”这条狭窄的邪路上去。

四、思想与艺术

敦煌地处边陲，是西北重镇，常年驻守着大批边防将士。现存的

敦煌写本歌辞，有些是他们自己的创作，有些则是他们随手过录他人之作。这些歌辞，作者来自社会各个阶层、各种行业，题材广泛，思想内容比较驳杂。

有唐一代，边患迭起，征战不息。现存的敦煌写本歌辞以边塞生活为题材的，占有相当突出的比重。

开元、天宝年间，不少知识分子、“良家子弟”[25]，满怀“功名只向马上取，真是英雄一丈夫”（岑参诗）的激烈壮怀，奔赴边疆。盛唐著名的边塞诗人高适、岑参他们正是在这种时代风气的激荡之下，投笔从戎，“就辟外幕”，以为蹑级进身的阶梯。在敦煌歌辞中也有较多的篇章抒写当时将士慷慨报国的英雄气概和征夫思妇的复杂矛盾心理：

> 年少将军佐[26]圣朝。为国扫荡狂妖。弯弓如月射双雕。马蹄到处阵云消。休寰海[27]，罢枪刀。银鸾驾□上连霄。（此处原文是“□”）行人南北尽歌谣。莫把尧舜比今朝。

——《望远行》

> 三尺龙泉剑。匣里无人见。一张落雁弓[28]，百只金花箭。为国竭忠贞，苦处曾征战。先望立功勋，后见君王面。

——《生查子》

前一首歌辞凸显“年少将军”辅助“圣朝”、“扫荡狂妖”、所向披靡的飒爽英姿和他对和平幸福生活的憧憬。后一首表述志士不畏劳苦、赤诚报国的壮志豪情。从这类作品里，我们可以看到当时“虽也有边患，但魄力究竟雄大，人民具有不至于为异族奴隶的自信心；或者竟毫未想到，绝不介怀”。（鲁迅《坟·看镜有感》）这种虎虎如生的精神状态正反映出大唐帝国蒸蒸日上的兴旺景象。

但，立功异域又谈何容易！更何况天宝以后，唐玄宗李隆基好大喜功，热衷于开边拓土。一些边将投其所好，穷兵黩武，借以邀功固宠。再加之以兵役制度弛废，徒具空文，瓜期无代，使得大批长征健儿久戍边疆，有家难归。其痛苦的情状在敦煌写本曲子中屡有反映。有时借用古老的传说——孟姜女寻夫的故事倾诉自己的不幸：

堂前立，拜词（辞）娘。不觉眼中泪千行。劝你耶娘少怅望，为吃他官家重衣粮。

——《捣练子》

有的则直接倾吐戍卒悲悔交加的心理和消极厌战的情绪。如《破阵子》：

年少征夫军帖，书名年复年。为觅封侯酬壮志，携剑弯弓沙碛边。抛人如断弦。迢递 [29] 可知闺阁，吞声忍泪孤眠。春去春来庭树老，早晚 [30] 王师归却还。免教心怨天。

李唐王朝曾用官品、勋阶以及多占田地等优惠待遇来吸引一般地主并诱骗农民应征入伍。但，事实上虚有赏格，并不兑现。一旦“身应役使，有类僮仆”（旧唐书·职官志》）。歌辞“为觅封侯酬壮志，携剑弯弓沙碛边。抛人如断弦”，正是这种情形的真实反映。遭遇如此，越发思念“吞声忍泪孤眠”的妻室，也就自在情理之中了。

敦煌歌辞里更多的还是借独处深闺的少妇的幽思颙望，来曲折地表露征夫的理想、焦灼以至怨怼。如《□（jū）怨春》（即《献忠心》）：

柳条垂处处，喜鹊语零零。焚香稽首 [31] 告君情。慕得萧郎 [32] 好武，累岁长征。向沙场里，轮（抡）宝剑，定欃枪 [33] 。去时花欲谢，几度叶还青。相思夜夜到边庭。愿天下销戈铸戟，舜日 [34] 清平。待成功日，麟阁 [35] 上，画图形。

歌辞率直地展示了闺中少妇复杂的内心世界。从这里，既可以看到思妇对“累岁长征”的“萧郎”的倾倒，又可以觉察到她在忍受着现实苦痛的煎熬，“愿天下”以下诸句更反映出她对夫婿锦绣前程的祈求和向往。若就把思妇的忧思难禁刻画得既深刻而又细腻论，自然还要数到《凤归云》二首：

征夫数载，萍寄他邦。去便无消息，累换星霜。月下愁听砧杵 [36] 起，塞雁南行。孤眠鸾帐里，枉劳魂梦，夜夜飞扬。想君薄行。更不思量。谁为传书与，表妾衷肠。倚牖 [37] 无言垂血泪，暗祝三光 [38] 。万般无那 [39] 处，一炉香尽，又更添香。

绿窗独坐，修得君书。征衣裁缝了，远寄边隅。想你为君贪苦战，不惮崎岖。终朝沙碛里，只凭三尺，勇战奸愚。岂知红脸，泪滴如珠。枉把金钗卜，卦卦皆虚。魂梦天涯无暂歇，枕上长嘘。待公卿 [40] 回故里，容颜憔悴，彼此何如。

前一首叙写思妇既对阔别经年、音信杳无的征夫的怨望和轻责，又为丈夫焚香祝祷的情景。后一首通过怨妇心灵的独白，在讴歌征夫“不惮崎岖”“勇战奸愚”的大无畏气概的同时，也坦率地表露出思妇空劳怅望、盛年虚掷的哀怨。他如《洞仙歌》（“悲雁随阳”）、失调名（“良人去”）、《鹊踏枝》（“叵耐灵鹊”）等也都表现了同样的主题。读这类歌辞，我们自然会联想到王昌龄的《闺怨》：“忽见陌头杨柳色，悔教夫婿觅封侯。”看来，“平胡虏”、“罢远征”乃是开、天年间广大人民普遍的呼声。而“愿四塞来朝明帝，令戍客休施流浪”（《洞仙歌》）、“早晚三边无事了，香被重眠比目鱼。双眉应自舒”（《破阵子》），已经成为征夫思妇梦寐以求的共同的理想和愿望。

安史乱起，周边少数民族政权与唐王朝的力量对比发生了极其深刻的变化。吐蕃侵扰西部边境，又串通南诏，遥相呼应。《菩萨蛮》正如实地反映出处于唐王朝腹背受敌的劣势下边陲人民的心理：

敦煌古往出神将。感得诸蕃遥钦仰。效节望龙庭 [41] 。麟台

早有名。只恨隔蕃部。情恳难申吐。早晚灭狼蕃 [42] 。一齐拜圣颜。

这首词作于唐德宗建中二年沙州（治在敦煌）沦陷之前。自从代宗宝应元年（762）开始，下迄建中二年（781） [43] ，吐蕃乘危利用唐朝河西精兵内调、守备空虚的弱点，先取兰、鄯，切断河西走廊与内地的联系，然后由东而西，次第攻占河西、陇右其他州县。唯独沙州直到建中二年岿然犹存。词的上片，“敦煌古往出神将。感得诸蕃遥钦仰”，尽情讴歌敦煌守将的英武善战，功勋卓著。下片“只恨隔蕃部”，着一“隔”字，点明敦煌入唐的道路已经由于在东诸州的陷落而被切断。吐蕃攻占一地，焚烧庐舍，驱掠人畜，掳掠百姓丁壮以归，残杀羸老，或断手、凿目弃之而去 [44] ，用刑酷毒，随喜怒而无常科，因此深为边陲人民所痛恨。“早晚灭狼蕃。一齐拜圣颜”。真切地表述了边民宁息边尘、早日归朝的强烈愿望。

河西、陇右三十三州相继沦陷，导致数以万计的百姓落入吐蕃之手。文宗派遣的使者往西域途中，“见甘、凉、瓜、沙等州城邑如故。而陷虏之人见唐使者，夹道欢呼，涕泣曰：‘皇帝犹念陷蕃人民否？’其人皆天宝时陷虏者子孙，其语言稍变，而衣服犹不改”。（《新五代史》卷七十四《四夷附录》）边陲百姓这种眷恋唐室、背蕃归汉的爱国精神在现存的《望江南》四首中得到了比较集中、生动的体现。这里姑举第一首为例：

曹公德，为国托西关。六戎 [45] 尽来作百姓，压坛 [46] 河陇定羌浑。雄名远近闻。尽忠孝，向主立殊勋。靖难论兵扶社稷，恒将筹略定妖氛。愿万载作人君。

王重民根据歌辞里“曹公德，为国托西关”、“尽忠孝，向主立殊勋”以及“愿万载作人君”等语，断定它是“述归义军曹氏功德，不似在曹元忠以后，疑当在曹议金 [47] 时代”（《敦煌曲子词集·叙录》）。据史籍记载，后唐庄宗曾加议金以河西、陇右、伊西庭、楼兰、金满等州节

度使，检校太尉、兼中书令、托西大王。与辞内“托西”、“河陇”等语均合，可以肯定王氏的推测是正确的。“向主”指唐室，“作人君”则是当地百姓拥戴曹议金为君长。我们知道，曹议金本来是归义军节度使张义潮族子张淮深手下的长史（得力助手）。淮深既歿，大约在后梁贞明五年（919），曹议金才接充归义军节度使的职务。另一首歌辞写道：“敦煌郡，四面六蕃围。生灵苦屈青天见……新恩降，草木总光辉。若不远仗天威力，河湟必恐陷戎夷。”我们把这两首歌辞联系起来读，便不难体味到敦煌人民尽情讴歌曹氏“扶社稷”、“定妖氛”的历史功绩，绝不是偶然的冲动。它恰恰是他们蓄之既久的淳朴的爱国激情的自然迸发！在他们的心目中，张、曹两氏都是朝廷命官，无疑是中央政权的合法代表，归曹就是归唐！这些作品真实地记录了西陲人民维护祖国统一的崇高的爱国感情，具有不朽的文献价值。

遥想当年，大唐帝国处于如日中天的鼎盛时期，周边少数民族纷纷内附，一个个“相向共朝天”（《感皇恩》）。有首名为《赞普子》曲调的歌辞写道：

> 本是蕃家将．年年在草头 [48] 。夏日披毡帐，冬天挂皮裘。语即令人难会，朝朝牧马在荒丘。若不为 [49] 抛沙塞，无因拜玉楼 [50] 。

赞普，藏语。《新唐书·吐蕃传》上：“其俗谓雄强曰‘赞’，丈夫曰‘普’，故号君长曰‘赞普’。”《赞普子》显然是地道的藏族自创的曲调。它在如实地描绘边地游牧生活和语言习惯的同时，倾吐了作者宁愿离开“沙塞”归附唐室的虔诚的心意。他如《献忠心》（“臣远涉山水”、“蓦却多少云水”）二首，虽不无阿谀逢迎的颂圣之嫌，但是“弃毡帐与弓剑，不归边地，学唐化，礼仪同，沐恩深。见中华好，与舜日同钦”。“生死大唐好，喜难任。齐拍手，奏仙音”等语句毕竟表露了兄弟民族仰慕大唐威德教化而乐于归附朝觐的真情实感。如果把它们和前面列举的那些反映边塞生活的歌辞作一比较研究，更可以透过李唐王朝跟周边兄弟民族关系的嬗变，看到帝国由盛及衰以至式微的一

个侧面。从这一意义上说，这类歌辞还有它特殊的史料价值。

从数量上看，在敦煌写本曲子中最多的则是以婚姻爱情为主题的歌辞。这类歌辞揭开青年男女心灵的窗扉，展现出他们爱情生活历程中不同的典型感受。其中虽然不无像《竹枝子》（“高卷珠帘”）那种表白“潘郎”对二八“萧娘”一见钟情、热切追求的欢愉歌唱，但为数众多的则是失恋和婚变的哀歌。在阶级社会里，婚姻制度始终是整个社会制度的一个组成部分。正如恩格斯在《家庭、私有制和国家的起源》中早就指出的：“母权制的被推翻，乃是女性的具有世界意义的失败。”“一夫一妻制从一开始就有了它的特殊的性质，使它成了只是对妇女而不是对男子的一夫一妻制”。由于妇女所处社会地位的卑下，不合理的婚姻给他们带来的痛苦更大。“凡在妇女方面被认为是犯罪并且要引起严重的法律后果和社会后果的一切，对于男子却被认为是一种光荣，至多也不过被当做可以欣然接受的道德上的小污点”。因此，痴情女子负心汉成了古典作品中经常出现的艺术形象。敦煌歌辞中也有不少是闺中少妇对荡子的谴责和郁愤。如《望江南》：

天上月，遥望似一团银。夜久更阑风渐紧，为奴吹散月边云。照见负心人。

夜阑更深，一位弃妇久久未能入睡，遥望天上皎洁的月亮将被乌云遮没，触景伤怀，不由得勾起她对负心汉的怨恨。语言流利，设喻新颖。他如“何处贪欢醉不归，羞向鸳衾睡”（《喜秋天》）、“不念当初罗帐恩，抛儿虚度春”（《破阵子》）、“到处辄狂迷，不思家国”（《拜新月》）等等，都在不同程度上反映出薄情郎给弃妇怨女们留下的难以愈合的心灵创伤。痛定思痛，悲悔交加之余，女主人回顾亲身经历的爱情悲剧，痛切地意识到对儇薄寡情的“少年公子”决不能掉以轻心：

珠泪纷纷湿绮罗。少年公子负恩多。当初姊妹分明道，莫把

真心过与[51]他。仔细思量着，淡薄知闻解好么[52]。

——《抛球乐》

从这饱含血泪的呼喊中，我们可以看出，女主人已在觉醒的道路上开始迈出艰难的一步。应当承认，那些生活于社会底层的伎女都是些受侮辱、受损害的女性。她们失去了人的尊严而已沦为有闲阶级寻欢逐乐的对象。宋杨偍《古今词话》引有无名氏作《望江南》一首，题为《谕及弟友人》，歌辞写道：

这痴騃[53]，休恁[54]泪涟涟。他是霸陵桥畔柳，千人攀了到君攀。刚甚别离难。

作者的用意分明是劝诫友人不要贪恋风情，沉湎女色。敦煌歌辞写本不止一次地传抄的《望江南》则恰恰相反。它以伎女的口吻迸发出不甘凌辱的抗议：

莫攀我，攀我太心偏。我是曲江临池柳，者[55]人折了那人攀。恩爱一时间。

唐人传奇《柳氏传》里前进士韩翃也以章台柳喻指伎女柳氏，而柳氏又以“杨柳枝”自况。霸陵、曲江、章台都是唐代长安的繁华地区，士女云集。人们辄以那些地方的杨柳喻指任人作践的伎女。其命运之悲惨，也就可想而知了。

至于敦煌歌辞里经常提到的“五陵”，通常借指汉代先帝的五个陵墓所在地，在首府长安附近。这是盛唐时代“纨袴追欢，歌伎卖笑”的场所。与此相关联的曲调，有以《天仙子》为调名的。据陈寅恪《元白诗笺证稿》的考证：“唐代仙（女性）之一名，遂多用作妖艳妇人，或风流放诞之女道士之代称。亦竟有以之目倡伎者。”现存于敦煌写本中的《天仙子》歌辞内容与温庭筠、韦庄词大体一致。就其思想意义而言，多无可取，自不足深论。

敦煌歌辞中反映知识分子生活状况和精神面貌的，也有不少。封建时代的知识分子往往把“学而优则仕”作为终身奋斗的目标。隋、唐科举制度的确立，给他们带来了“一登龙门，身价十倍”的希望。但自开元二十四年李林甫独揽大权以后，进士渐难。倘无权贵汲引，即使英俊之士亦难免沉沦下僚，甚至坎坷终生。“天宝后，诗人多为忧苦流寓之思，及寄兴予江湖僧舍”。（《新唐书·五行志》）曲子《菩萨蛮》正说出了一位士子从涉远到权隐的经历和苦况：

> 自从涉远为游客。乡关迢递 [56] 千山隔。求宦一无成。操劳不暂停。路逢寒食节 [57] 。处处樱花发。携酒步金堤。望乡关双泪垂。
>
> 数年学剑攻书苦。也曾凿壁偷光露 [58] 。堑雪聚飞萤 [59] 。累年事不成。每恨无谋识。路远关山隔。权隐在江河。龙门终一过 [60] 。

在这样情势底下，摆在这些知识分子面前的还有两条出路：一是如前所说，奔赴边疆，因缘幕府；一是退隐江湖，遁迹山林。这在敦煌歌辞中也有生动的反映。前者如《定风波》二首，以一问一答的联章体，申述了“儒士”在平息边患中所能起到的不可或缺的献计定策作用。后者如《谒金门》：

> 长伏气 [61] 。住在蓬莱山 [62] 里。绿竹桃花碧溪水。洞中常晚起。闻道君王诏旨。服裹 [63] 琴书欢喜。得谒金门 [64] 朝帝陛 [65] 。不辞千万里。

作者身在江湖，心存魏阙的心意，跃然纸上。读了这首歌辞，我们不禁会想到李白应诏进京时欢忭雀跃的情景：“仰天大笑出门去，我辈岂是蓬蒿人。”（《南陵别儿童入京》）它们都生动地表达了那个时代士子跃跃欲试、力争建功立业的强烈愿望。

但也有与孟浩然相仿，困踬不遇，穷极无聊，只好吟叹弄声，聊

以自遣。《浣溪沙》就这样：

> 倦却[66]诗书上钓船。身披蓑笠执鱼竿。棹[67]向碧波深处去，几重滩。不是从前为钓者，盖缘时世厌[68]良贤。所以将身岩薮下，不朝天。

作品中出现的“为钓者”，身披蓑笠，手执钓竿，驾一叶扁舟，荡漾于碧波之上，俨然是个与世无争的隐士。歌辞的下半阕则又明白表露出他对“时世厌良贤”的不满。另一首《临江仙》也说：“如今时世已参差[69]。不如归去，归去也，沉醉卧烟霞。”其实，骨子里他们又何尝放弃“欲上龙门希借力”（《谒金门》）的祈求。它们与孟浩然诗里发出“欲济无舟楫，端居耻圣明。坐观垂钓者，徒有羡鱼情”（《望洞庭湖赠张丞相》）的感喟，可说是异曲同工。只是由于所处的时代关系，他们还不像晚唐老儒发出的哀吟：“淼淼三江水。半是儒生泪。老尚逐经才。问龙门何日开”（《菩萨蛮》）那样低沉、伤感以至凄然欲绝罢了。

敦煌写本曲子中还有一组引人注目的歌辞，那就是与晚唐动乱现实紧相联系的《酒泉子》（“每见惶惶”）、《菩萨蛮》七首以及《献忠心》（“自从黄巢作乱”）等。

史载，乾宁年间（894—898）方镇割据称雄。凤翔李茂贞、邠州王行瑜、华州韩建相互勾结，联兵犯阙，搞得“京师大恐，人皆亡窜，吏不能止”（《旧唐书·昭宗本纪》）。三帅勒兵城下，胁迫昭宗杀戮宰辅近臣，进而图谋废帝另立吉王保。《酒泉子》上半阕所谓“惊御辇”、“犯皇宫”、“夺九重”指的就是这一史实。下半阕“争奈失计无投窜”，勾画了坊间市民走投无路的惨象；“金箱玉印自携将，任他乱芬芳[70]”，正是对乱军四出掳掠，中饱私囊的无情揭露。

乾宁三年七月，李茂贞进逼京师。昭宗欲幸太原，往依李克用。才到渭北，韩建遣子截留，一再“表请”迎驾，逼迫昭宗驻跸华州。之

后，韩建又编造谣言，挑起事端，借以剪除异己，架空昭宗。李晔洞察其奸，但又无可奈何。明年七月“甲戌，帝与学士、亲王登齐云楼，西望长安，令乐工唱御制《菩萨蛮》词，奏毕，皆泣下沾襟，覃王已下，并有属和”。（同上）现存“登楼遥望秦宫殿”、“飘飖且在三峰下”、“千年凤阙争雄异”、“自从銮驾三峰住”、“常惭血愿居臣下”、“御园点点红丝挂”和“再安社稷垂衣理”等七首，就是当时君臣唱和之作。昭宗首倡，伤时念乱，不禁发出“何处有英雄，迎归大内 [71] 中”、“何日却回归，玄穹 [72] 知不知”的浩叹，声情悲苦。其处境之狼狈，自可概见。这七首词里屡屡出现“三峰”、“却回归”一类字眼，分明都是滞留华州时所作。词里提到“阃外有忠常”，足征其时昭宗他们正把匡扶社稷、拨乱反正的希望寄托在李克用身上。

《献忠心》起拍就是“自从黄巢作乱”，有人据以为它作于黄巢起义军攻进长安、僖宗奔蜀之时。其实不然。紧接首句，便是“直到今年，倾动迁移每惊天”。这里着一“每”字，分明昭示我们：皇帝出奔已非一次。我们知道，自广明元年（880）十二月，黄巢占领长安开始，僖宗、昭宗或为方镇、或为宦官挟制，搞得疲于奔命，席不暇暖。“愿圣明主，久居宫宇，臣等默佑”，正是作者饱经丧乱、痛定思痛以后，由“京华飘飖”的现状出发，对生活提出的最低要求。煞尾说：“会将銮驾，一步步，却西迁。”按诸史实，僖、昭两朝迭次播迁，唯独乾宁三年至五年那一次驻跸的华州，才位于长安之东，与词里所写的地望、銮驾往还路线相吻合。细玩词意，歌辞当作于乾宁五年前“銮驾”尚未“西迁”之时。

上述这类作品如果从艺术角度去考察，可供我们借鉴者并不多，但从思想内容着眼，当作史料来读，应该说，不失为有参考价值的历史文献。

另外，敦煌写本曲子《长相思》三首，分别揭示了江西客商两极分化的景况：有的暴发致富，“尽日贪欢逐乐”，沉湎酒色，不想回家；有的经营失败，孤独无依，“尘土满面上，终日被人欺”，有家归

不得；更有甚者，客中染病，身死异乡，至死不得归去。它们从不同角度照亮了社会不平的方面。《定风波》三首抄在药方之后，它的正面则似是《弥陀经变文》。这三首歌辞是医生用以辨析病象脉理的口诀。以曲子形式来谱写，大概是为了便于记诵吧！也有些歌辞，乍看起来，风光旖旎，吐属温文，字句声韵，头头是道。倚声歌唱，曲度自合。但细按内容，则事理乖迕，文理窒塞，硬拉杂凑的迹象，昭然可见。如《虞美人》（“东风吹绽海棠开”、“金钗钗上缀芳菲”），《南歌子》（“杨柳连堤绿”）等，分明是乐工、歌伎手自编缀的急就章。对于这些，我们只好存而不论了。

上面已经提到，敦煌曲子的作者来自各个阶层、各行各业。尽管如此，但封建文人所占的比重毕竟不大。他们之中，绝大多数来自社会底层，都是生活于民间的无名作者。因此，这些写本歌辞还保留着民间文学所固有的素朴的原始形态。具体说来，表现为以下几方面的特点：

首先，语言通俗易懂，表情坦率自然，风格清新爽朗。

大凡上面征引过的那些曲子歌辞都具备这样的特点。这里，我们不妨再来看看《南歌子》一词：

争不教人忆，怕郎心自偏。近来闻道不多安。夜夜梦魂间错，往往到君边。白日长相见，夜头各自眠。终朝尽日意悬悬。愿作合欢裙带，长绕在你胸前。

它把一位少女对意中人一往情深，朝思暮想以至迫不及待地以身相许的心意，和盘托出，了无忸怩作态之嫌。《送征衣》着意抒写征夫思妇之间鱼水相得，伉俪情深，最后用“心穿石也穿。[73] 愁甚不团圆”收煞，直截了当地袒露出思妇忠贞的爱情和乐观的心理，朴素明快，读来弥觉真切感人。

当然，坦率并非排斥含蓄。倘若使用得宜，相反相成，倒反愈加

耐人寻味。如《菩萨蛮》：

> 枕前发尽千般愿。要休且待青山烂。水面上秤锤浮，直待黄河彻底枯。白日参辰现 [74] 。北斗回南面 [75] 。休即未能休。且待三更见日头。

按照一般的理解，它是男女相爱“之死靡它”的誓辞。辞里连用了六件眼前不可能出现的自然现象作为喻体来表达他们之间爱情的坚贞不渝，以超极表至极，一波三折，文情愈转愈深。读了这首曲辞，很容易想起汉乐府《上邪》：“上邪，我欲与君相知。长命无绝衰。山无陵，江水为竭。冬雷震震、夏雨雪。天地合，乃敢与君绝。”和明代小曲《挂枝儿》：“要分离除非是天做了地。要分离除非东做了西。要分离除非官做了吏。你要分时分不得我，我要离时离不得你。就死在黄泉，也做不得分离鬼。”粗看起来，它们表现手法相似，内容也别无二致。但细加咀嚼，便会发现，其间判若泾渭，自有直说、反说之别。《菩萨蛮》里的山盟海誓，原不过是一派谎言。俞平伯先生指出：“这是反说，虽发尽千般愿，毕竟负了心，却是不曾说破。”（《唐宋词选释》第三页）这一论断颇中肯綮。明话反说，借以宣泄埋藏于心底的郁愤，寄意言外，有时比之正面鞭挞还要有力。

其次，长于铺叙，缘事言情，触类引发，洋溢着浓郁的生活气息。

一般地说，词是抒情诗的一种形式。作为原始形态的敦煌写本曲子歌辞却是叙事居多。姑且不论直白抒情，就连用于写景的笔墨也用得极少。据统计.《云谣集杂曲子》三十首，共一千零六十二字，写景语仅占百分之六。长调如《凤归云》、《洞仙歌》、《倾杯乐》、《内家娇》、《拜新月》，述及景物的仅三条，通共不过六十八字。至于小令、中调那更不用说了。

中、长调与小令相比，它们的长处在于能容纳更多的生活内容，

但如果不在谋篇布局、立意构思方面惨淡经营，那就很难做到井然有序，机杼独具。敦煌歌辞尽管在表现形式上还不够精致，可多数作品能把事情的来龙去脉、人物心理的曲折变化乃至因物起兴的过程交代得一清二楚。如长调《倾杯乐》从少女未嫁时的仪态、容止写到由于媒妁的“诱菽”、挑逗，误嫁“狂夫”而带来的独守空闺的烦恼。全词长达百字以上，一气呵成，脉络分明。《凤归云》（“儿家本是”），由思妇的出身、家世、教养，一直写到丈夫出征、离别难堪，转而体贴对方，以至矢志守节，顺理成章，诚挚感人。又如《别仙子》（“此时模样”）起首借月比人，由月亮的圆缺联想到人事的变迁，以后又用月影穿窗照见美人写到当初临别时难舍难分的情景。通篇从男子方面追忆落笔，描写对方，通贯始终，触景兴叹，情致缠绵。尤足称道的则是《鹊踏枝》：

> 叵耐 [76] 灵鹊多谩语 [77] 。送喜何曾有凭据。几度飞来活捉取。锁上金笼休共语。比拟 [78] 好心来送喜。谁知锁我在金笼里。愿他征夫早归来，腾身却放我向青云里。

灵鹊报喜，早在《淮南子·氾论训》高诱注里就已提及。唐张鷟《朝野佥载》记有贞观末黎景逸饲鹊传喜的故事。五代王仁裕《开元天宝遗事》说：“时人之家，闻鹊声皆以为喜兆，故谓灵鹊报喜。”敦煌曲《阿曹婆》有“正见庭前双鹊喜，君在塞外远征回”之语，《菩萨蛮》也有“鹊语虚消息”之句，可见灵鹊报喜的迷信说法在当时是十分流行的。而这首词的不同凡响处，在于用拟人化的手法，巧妙地通过少妇与灵鹊之间、一“锁”一“放”的矛盾冲突，谱写了思妇微妙的心曲。上片写人对喜鹊的埋怨，下片借灵鹊叫屈，道出思妇渴望征夫早日回归的焦灼心情和对和平幸福生活的渴求，用语拙朴而韵味隽永。

第三，随意用衬，以方言叶韵，不为格律所束缚。

人们常说，“倚声填词”。词在格律方面有严格要求。约而言之，“调有定格，字有定数，韵有定位”。其实，早期民间词，在格律

方面的要求并不像后来文人词那么严格。如果我们把写本曲子和《花间集》里同一调名的《虞美人》、《临江仙》等加以比较，便不难发现，它们的格式并不完全一致。即使同样是敦煌出现的写本曲子《菩萨蛮》，句法也互有出入。如《菩萨蛮》的定格是上片七、七、五、五，下片五、五、五、五。前面征引的“枕前发尽千般愿”那首却是上片七、七、六、七，下片五、五、五、七。原来其中“上”、“直待”、“且待”等都是衬字。有了这些衬字，那种急切的口吻和炽烈的感情便可得到更充分的表达。再如《临江仙》：

> 岸阔临江底见沙。东风吹柳向西斜。春光催绽 [79] 后园花。莺啼燕语撩乱，争忍 [80] 不思家。
>
> 每恨经年离别苦，等闲 [81] 抛弃生涯。如今时世已参差。不如归去，归去也，沉醉卧烟霞 [82] 。

按照词牌定格，上下片都是七、六、七、四、五。而这首词上片第二句增出一字，第四句增出二字，下片四、五句之间竟增加了一个三字句。对照定格，“向”、“撩乱”当属衬字，“归去也”则为衬句。多此一句，使这位飘泊者感叹时世、怅然归隐的神情态势得以凸显。又如《浣溪沙》（“结草城楼不忘恩”）结句“如若伤蛇口含真”，用的当是《淮南子》隋侯救蛇、蛇衔珠以报的故事。意思是说，伤蛇口含真珠报恩。按词律只能有“口含真”三字，但是，倘若把“如若伤蛇”这四个衬字删掉，那么整个句子势必弄得不知所云。由此可以看出：增添衬字、衬句并不是为了配合声乐、便于歌唱，而是为了适应表情达意的需要。

敦煌曲子歌辞往往用方言俗谚入词。《敦煌曲初探》一下列举出“尤泥”、“日头”、“夜头”、“过与”等一〇五条词语。这个相当可观的数字表明，歌辞在方言俗谚的运用方面已远远走在唐代其他韵文的前面。恰如其分地用方言俗谚入词，为作品增强了乡土气息，下开金、元北曲的先河。不仅此也，有时敦煌写本曲子还用方言叶韵。任二北先生根据罗常培《唐五代西北方言》以“清”注“齐”的类例，认为

《苏幕遮》（“聪明儿”）里的“比”与“并”、“帝”与“定”，都可以互注。以此作为用方言叶韵的例证，是有道理的。又如《云谣集·天仙子》（“燕语莺啼惊觉梦”）里“无人问”的“问”字，有人以为失韵。其实，也是用方言叶韵。平仄通叶，梦、凤、洞、弄，湖南人读为真文韵，即“通”字平声也读为真文韵。严格地说，考察一首旧体诗词叶韵与否，应以韵书为准。但，在草创阶段，特别是流传于民间时，还有较多的自由。

此外，饶宗颐《敦煌曲》所录斯1497年《曲子喜秋天》（七夕）五首，用《叹五更》联章转唱。它们不仅句式不一，用韵也各别，更可以反映出当时写词不拘一格的情景。

第四，善于运用贴切的比喻、有力的夸张来提高作品的艺术表现力。《望江南》里的伎女用“曲江临池柳”自况，这跟她任人糟蹋的境遇是吻合的。《天仙子》“泪珠若得似真珠，拈不散。知何限。串向红丝应百万”，设想新奇，借助比喻和夸张、生动地披露了歌伎不能自已的忧伤。《菩萨蛮》主人公一口气用了六种决不可能出现的自然现象来表白自己对爱情的专一，用超过极限的夸张来取得对方的信任。一旦情况改变，适足以激起人们愈加强烈的愤慨。

此外，敦煌曲子歌辞中有不少是联章对答。所谓联章对答，就是用两首以上同一词牌的歌辞同演一个故事或同说一件事，而以对答的形式出现。联章体，在《敦煌曲校录》里就有七十多首。如《凤归云》（“幸因今日”、“儿家本是”）、《天仙子》（“燕语莺啼”、“叵耐不知”）、《定风波》（“攻书学剑”、“征战偻□”）、《南歌子》（“斜倚朱帘立”、“自从君去后”）等等，都是写得相当精彩的联章对答。我们知道：早期的燕乐歌辞是配乐歌唱的，是诉诸听觉的伎艺之一。联章对答，不仅可以弥补由于曲子篇幅短小而使内容表达受到限制的缺陷，有利于情节的展开，而且这种对答的方式也能调节听众情绪，取得良好的艺术效果。杨宪益《零墨新笺》说：“古代人每好以问答的方式传下他们关于宇宙和人生的知识。因为这样较便于记忆；

为了更便于记忆，他们又采取歌谣的形式，在文化比较落后的地域，因了民众知识的简单，这种文学形式被保留下来，于是我们今日还有一问一答的苗傜歌曲和《小放牛》一类的民歌。而《周书·太子晋》篇、《楚辞·天问》则是这种文学形式的最初记载 [83] 。”可见这种体裁渊源有自，影响也很深远。

敦煌写本曲子歌辞的出现，开阔了人们的视野。

就内容而言，它们借调叙事，随意生发，了无框格，自由已极。举凡疾苦、怨思、别离、旅客、感慨、隐逸、爱情、伎情、闺情、志愿、豪侠、勇武、颂扬、医理、佛道，无所不包。“其言闺情与花柳者，尚不及半。”（王重民《敦煌曲子词集·叙录》）可见曲子歌辞在它的始创阶段还不是“艳科”所能范围的，决不像后世文人词那样取径狭窄。

从形式上看，尚未完全定型化。根据修辞造意的需要，还允许适当地添些衬字、衬句，表现出某种灵活性。不过，从总体考察，已格律初具。唐圭璋先生说：“若《天仙子》、《破阵子》、《浣溪沙》、《抛球乐》、《渔歌子》五调，则与后世几全相同，尤觉一脉相承，源流有自，并非因诗加泛声之后，而后始有词也。”（《云谣集杂曲子校释》）过去，不少人认为词起源于中、晚唐，而视李白的《菩萨蛮》、《忆秦娥》为伪作。由于敦煌曲子歌辞的出现，证实了词早在盛唐就已大量创作，从而为恢复李白对这两首词的著作权提供了有力的证据。

总之，敦煌歌辞的发现是文学史研究中举世瞩目的一件大事。它生动地证明，在人民的创作中蕴藏着无限的财富，也回答了我国文学史上长期难以解释清楚的某些文学现象，更为关于词的起源的研究拓宽了道路。

---

[1] 赐紫：唐、宋时三品以上官公服为紫色。唐王朝也常常给声

高望重的僧侣特加赐紫，以示尊宠。

[2] 大德：佛家语，是对佛和年高比丘的敬称。

[3] 参见马世长《关于敦煌藏经洞的几个问题》，载《文物》1978年12期。

[4] 《敦煌石室访书记》，中译本载《北京图书馆馆刊》九卷五号（1935年）。

[5] 斯坦因《西域考古记》引。

[6] 参见施娉婷等：《敦煌莫高窟》，载《文物》1978年12期。

[7] 此据黄永武博士主编《敦煌宝藏·序》的统计（《敦煌宝藏》，一百册，由台北新文丰出版公司1984年1月影印）。

[8] 梵呗（bài）：佛教歌赞。唱导：也是佛家用语，宣唱法理，开导众心的意思。

[9] 据饶宗颐《敦煌曲》说：敦煌曲“钞手之可确知出于寺院者，有僧法琳（钞《萧关地涌出铭词》）、灵图寺僧比丘龙、净土寺僧愿宗、僧索祐住。寺中学郎、书手则有净土寺薛安俊、报恩寺书手马幸员、永安寺学郎。天成四年写五台山《苏幕遮》之孙冰，戊申年钞《望江南》之令狐幸深，似亦僧徒弟子”。（218页）

[10] 商务印书馆1956年12月修订2版，定著为曲子词一百六十二首（内七首残）。

[11] 丹阙：赤色的宫门，指宫禁内庭。

[12] 御：侍奉。

[13] 舜日：舜日尧年的略语，意谓太平盛世。

[14] 垂衣理：垂衣拱手而治，意思是治国有方，无为而治。

[15] 遐方：远方。

[16] 蓦却：超越。

[17] 早晚：何时。

[18] P.3086“那梨记圀名”的‘国”也用新体字，敦煌写卷内此例甚多。看来不像是诏令废止后书手偶尔疏忽所致。

[19] 《敦煌曲初探》上海文艺联合出版社版，260页。

[20] 据任二北先生的考订，《云谣集杂曲子》应为三十三首，而非三十首，详见《敦煌曲校录》。

[21] 将（qiāng）：请。

[22] 尚：庶几，表示希望的意思。

[23] 挹：酌。

[24] 霞醴（lǐ）：仙酒。

[25] “良家子弟”：指巫医、商贾、百工之外家庭门第较高的子弟。唐代还规定就是世家子弟，倘其家坐事犯罪或本身没官，也不能居于良家子之列。隋唐时代，良家子从军蔚然成风。

[26] 佐：辅助。

[27] 寰海：海内。

[28] 落雁弓：意谓弯弓向雁，雁应声而落。

[29] 迢（tiáo）递：遥远貌。

[30] 早晚：多晚，什么时候。

[31] 稽首：叩头。

[32] 萧郎：这里是对丈夫的昵称。

[33] 欃枪：彗星的别称。彗星：古代称之为妖星，这里指敌人。定欃枪：制服敌人的意思。

[34] 舜日：比喻理想中的太平盛世。

[35] 麟阁：即麒麟阁。汉高祖时萧何所建。汉宣帝曾置功臣画像于其内。后世遂以画图麟阁作为皇帝褒赞功臣的代称。唐代有凌烟阁，也是陈列功臣画像的地方。

[36] 砧杵：捣衣用具。古时女子多在秋夜捶捣衣料，以为征人制办寒衣之需。

[37] 牖：窗。

[38] 三光：日、月、星。

[39] 无那：无奈。

[40] 公卿：功名之极。唐代规定：戍边将士屡建奇功，其勋阶可与公卿齐班。这里指“为觅封侯酬壮志”的丈夫。

[41] 龙庭：朝廷。

[42] 狼蕃：指吐蕃，唐代西部的少数民族。

[43] 河西、陇右诸地为吐蕃攻占的时间记载不一，此据《元和郡县图志》。又据苏莹辉考订，郡治敦煌迟至贞元元年才陷落。

[44] 参见《新唐书·吐蕃传》。

[45] 六戎：我国古代西部的戎族，曾分为侥夷、戎夷、老白、耆羌、鼻息、天刚六部。后来用作对西部民族的通称。

[46] 压坛：一作押坛，押弹的意思。梁简文帝萧纲《让骠骑扬州刺史表》有“故以弹麾六戎，冠冕九牧”的话。

[47] 此据敦煌佛窟内曹议金供养像身题名。《新唐书·吐蕃传》下、《旧五代史·外国列传》二、《新五代史·四夷附录》三、《宋史·外国六·沙州》均作曹议金。

[48] 草头：似可解释为草原尽头。

[49] 若不为：犹“若不是”。

[50] 玉楼：装饰华贵的楼阁，这里指宫殿。

[51] 过与：付予。

[52] 知闻：相知、朋友。解：犹言能、会。全句意思说，薄幸的相知懂得人好心么？（一说，意谓与薄情人结交能有好结果吗？）

[53] 騃：“呆”的异体字。

[54] 恁：这样。

[55] 者：同“这”。

[56] 迢递：遥远的样子。

[57] 寒食节：清明前一天（一说前两天）。

[58] 凿壁偷光：用汉朝匡衡穿凿墙壁引光而读的故事。后来用以形容刻苦好学。露：透露。

[59] 这句连用晋代孙康性敏好学，家贫无油，冬天映雪读书和晋

代车胤囊萤照书，夜以继日地学习的故事。堑：当为“攒”的别字。

[60] “龙门终一过”：犹“登龙门”，比喻得到有力者的援引而提高声价。科举时代也称会试得中为“登龙门”。这里用后一义。

[61] 伏气：犹屏气，受压抑的样子。

[62] 蓬莱山：古代传说中的三神山之一。

[63] 服裹：束装、打叠的意思。

[64] 金门：汉代宫门名，一名金马门。

[65] 帝陛：帝王宫殿的台阶。

[66] 倦却：厌倦。

[67] 棹：划桨，这里作动词用。

[68] 盖缘：因为、由于。厌：一作“掩”，压制。

[69] 参差（cēn cī）：世道乖迕，不如人意。

[70] 芬芳：唐代方言，犹纷纭。乱芬芳：乱哄哄。

[71] 大内：皇宫的总称。

[72] 玄穹：一作“苍穹”，犹上天。

[73] 《游仙窟》引俗谚：“心欲专，凿石穿。”这里的“心穿石也穿”就由此化用而来。

[74] 参（shēn）辰：二星名。参，参宿，居西方；辰，商星，心宿，在东方。天体上距离约一百八十度。此出彼没，不能并见，也叫“参商”，在白天同时出现更不可能。

[75] 北斗：星名。由七星组合成斗状，故名。居北方，要它转到南方决不可能。

[76] 叵耐：不可耐。

[77] 谩语：谎话。谩，原作满，疑为“瞒”字的形误，欺骗的意思。

[78] 比拟：准备，打算。

[79] 绽（zhàn）：裂、开。

[80] 争：犹怎。争忍：怎能忍得住。

[81] 等闲：徒然，白白地。

[82] 意思是隐遁山林。

[83] 《零墨新笺》：中华书局1947年11月版，64页。

第四章　唐代诗客曲子词

唐代燕乐大盛，已走入宫廷，流行于社会。根据《教坊记》、《碧鸡漫志》等书的记载，比较常见的曲调如《菩萨蛮》、《念奴娇》等早在盛唐时期就已出现。但在曲子歌辞的创作方面还远远落在社会需求的后头。文人染指者，寥若晨星。当时诗人，一旦发现自己的作品在茶坊酒肆被啭之歌喉，那将感到无上光荣。不过，他们习惯于写作的，是句式整齐的声诗，杂言歌辞偶亦为之，写起来毕竟还不那么得心应手。直到一向重视民间歌曲、与《教坊记》作者崔令钦友善的大诗人李白出现，这种局面才得以改观。他所写的《菩萨蛮》、《忆秦娥》显示出唐代诗客曲子词的创作已经臻于成熟的阶段。

平林漠漠烟如织 [1] 。寒山一带伤心碧 [2] 。暝色飞入高楼。有人楼上愁。玉阶空伫立 [3] 。宿鸟归飞急。何处是归程。长亭更短亭 [4] 。

——《菩萨蛮》

箫声咽 [5] 。秦娥 [6] 梦断秦楼月。秦楼月。年年柳色。霸陵 [7] 伤别。乐游原 [8] 上清秋节。咸阳 [9] 古道音尘绝。音尘绝。西风残照，汉家陵阙 [10] 。

——《忆秦娥》

这两首词究竟出自李白之手，抑或系他人所伪托，历来聚讼纷纭，莫衷一是。最早否定这两首词为李白所作的是明代胡应麟和胡震亨。胡应麟《少室山房笔丛》提出否定的理由有两条：一是“《菩萨蛮》之名当起于晚唐之世”，“太白之世，尚未有斯题”。其根据是，按照唐人

笔记小说《杜阳杂编》的说法，“菩萨蛮”一词，大中初（九世纪中叶）才有的；二是“太白在当时直以风雅自任，即近体盛行，七言律鄙不肯为，宁屑事此？且二词虽工丽，而气亦衰飒，于太白超然之致，不啻穹壤，藉令真出青莲（李白号），必不作如此语，详其意调，绝类温方城（庭筠）辈。盖晚唐人词，嫁名李白”。胡震亨《唐音癸签》说，《忆秦娥》出于唐文宗宫女阿翘的《忆秦郎》：“文宗宫人阿翘善歌，出宫，嫁金吾卫长史秦诚。诚出使新罗，翘思念，撰小词名《忆秦郎》，诚亦于是夜梦传其曲拍，归日合之无异。后有《忆秦娥》，或即出此。”（沈雄《古今词话》引《乐府纪闻》谓宫伎名沈翘翘，秦诚出使日本，所记稍有出入。）其实，这些说法都似是而非。《菩萨蛮》调名，《教坊记》里就已出现。这是一。第二，李白写过脍炙人口的七律《登金陵凤凰台》，而且还写过三、五、七言颇近于词的长短句。李白很注意从民歌中汲取营养，所谓“以风雅自任”，鄙薄近体，并不全面。第三，《菩萨蛮》这首词始见于宋神宗熙宁年间释文莹所撰《湘山野录》。记载说，魏泰在鼎州（今湖南常德）沧州驿楼墙壁上偶尔见到这首词，不知何人所作，后来在长沙曾布（曾巩的弟弟）家得古集，方知是李白所作。《忆秦娥》最早见于北宋、南宋之交邵博所撰《邵氏闻见后录》。它说：“李太白词也。予当秋日饯客咸阳宝钗楼上，汉诸陵在晚照中。有歌此词者，一坐凄然而罢。”前此，北宋李之仪《忆秦娥》已明确注出：“用太白韵。”足征在宋代李白对这两首词的创作权并没有遭到怀疑和否定。所以黄昇《花庵词选》收录这两首词，并称许它们为“百代词曲之祖”，便毫不奇怪了。自明人胡应麟以来，不少人被所谓李白不屑为长短句的成见所囿，祇凭推想，否认它们为李白所作，这是不足信据的。唐圭璋先生说：“余窃怪近人论李白词，何以不信记盛唐曲目之《教坊记》，反而信晚唐小说之《杜阳杂编》？又怪近人论李白词，何以不信两宋人之选录，反而信明人之臆说？[11]”这话值得大家留意、深思。

《菩萨蛮》是首望远怀人之作。上片写景，由远及近。登楼远

眺，暮色苍茫，平林如烟，寒山似带，意兴苍凉壮阔。进而写楼、写人，逐步逼出全词的关键："有人楼上愁"，上片由写景入手，景中带情，逗出个"愁"字，承上启下，唤醒全篇。下片由近及远，情中有景。"玉阶"二句申足上文。远客未归，徒劳怅望，所以说"空"。抒情以入理，次第引到"宿鸟归飞急"。有诗云："游禽暮知返，行人独未归"，游禽如此，人何以堪！最后不禁发出："何处是归程，长亭更短亭"的感喟。意兴高远，雄浑无匹。

《忆秦娥》实际上是"秦娥忆"。写一个长安女子的秋思。上片写离情，借用秦女弄玉吹箫的故事，以凄咽的箫声起始，接着写残梦、秦楼月、霸陵柳，以环境的凄清衬托秦娥别后的孤寂。下片咏秋望，乐游原上萧条冷落，情人西去，音信杳然。望中所见，只是几座汉家的陵墓存留于西风残照之下，越发感到凄苦和哀伤。全词通过一个女子的秋思，怀古伤今，寄托遥深，饱含着繁华梦歇，不堪回首之慨。结尾二句更寄寓着山河兴废之感，气象阔大。王国维《人间词话》说："太白纯以气象胜，'西风残照，汉家陵阙'寥寥八字，遂关千古登临之口。"从全词悲切的情调看，它当是安史乱起，王室播迁，两京继陷后所作。

继李白之后，在诗客曲子词创作上取得突出成就的，首推生当盛唐向中唐急剧转变时期的张志和。

张志和（生卒年不详），本名龟龄，唐婺州金华（今属浙江）人。年十六，游太学，以明经擢第。献策肃宗，深受赏识，待诏翰林，授左金吾卫录事参军，改名志和，字子同。后缘事贬官，不赴，还归原籍。从此脱离仕途，鄙弃利禄，浪迹江湖，寄情山水。浮三江，泛五湖，自谓"烟波钓徒"。与颜真卿有过交往[12]。前人赞誉他"高才远识"、"博学能文"，善书画歌辞，"今古无伦"。著《玄真子》十二卷，凡三万言[13]。曲子歌辞《渔歌子》五首，其一是他的代表作：

西塞山[14]前白鹭飞。桃花流水鳜鱼[15]肥。青箬笠[16]，绿蓑衣[17]。斜风细雨不须归[18]。

代宗大历七年（772）九月，颜真卿任湖州刺史。明年到任，张志和驾舟来谒。三月，颜真卿与门客、名士会饮。时值暮春，桃花水涨，鳜鱼肥美。他们即兴唱和，志和首唱，作词五首，一度散失。后为李德裕所获，在他的《玄真子渔歌记》里始有著录。其余四首为上引那首所掩，流传不广。词里展现的江南春江垂钓图，实际上就是作者自己浪迹江湖生活的写真。从画面可以看出他对江南春色的爱恋，是对自由的隐遁生活的讴歌。语言清丽洗练，形象鲜明逼真，乍看起来，它很像七言绝句。其实，不仅少掉一字，平仄、韵脚也不一样。这里用的是四平韵。虽然“其曲度不传”，但读来琅琅上口。苏轼很喜爱这首词，曾用它的成句扩充而为《浣溪沙》、《鹧鸪天》，还改造为《调笑令》。早在唐代就已蜚声域外，日本诗人称这一形式为“越调诗”[19]。弘仁时期著作的《经图集》卷十四“杂咏类”就收有张志和《渔歌》以及嵯峨天皇等人的和作，题为《杂言渔歌》，是为日本词学的开山。其影响之深远，为当时其他词人所不及。

中唐以后，“以曲拍为句”，按谱填词的文人渐多，于是，“调同词不同”的诗客曲子词也就相应地有了长足的发展。

《谪仙怨》，按照宋王谠《唐语林》卷四的记载，安史乱起，唐玄宗仓皇出京，在逃奔途中，当到达骆谷，惊魂稍定时，追悔往事，想到了忠而见斥的张九龄，乃以长笛吹出这支自制曲，兼悼杨贵妃。其后，“以乱离隔绝”，不知所自，“但呼为剑南神曲”。其音怨切动人。大历中，刘长卿左迁睦州（今属浙江省）司马，祖筵之内，听到这支曲子，便随手自撰歌辞，以抒发自己迁谪之怨。后来，台州刺史窦弘余（窦常子。常，大历十四年进士及第），以“长卿之词虽美，而与本曲意兴不同”，乃重填《广谪仙怨》一首。而康骈却以为窦作“但以贵妃为怀”，忽略了“思贤之意”，与曲意也不相符。于是，又写了新的歌辞，思贤、悼亡兼而有之。由此可见，文人倚声填词在其

尝试阶段，还着意探求曲调本意，努力使歌辞与曲意相吻合。

但也不尽然。

《调笑》，一名《宫中调笑》。顾名思义，原是宫中用以玩弄、调笑的曲调。但到韦应物、戴叔伦、王建他们手里，又赋予了新的内容，格调有了明显的提高，出现了质的飞跃。

韦应物（737-791？），长安人。唐玄宗时为侍卫（三卫郎）。二十三岁，才开始折节读书。建中二年（781）为比部员外郎，出为滁州、忠州刺史，官终苏州刺史，因称韦苏州。所作词仅存《三台》、《调笑》各二首。《调笑》二首之一：

胡马。胡马。远放燕支山 [20] 下。跑沙跑雪 [21] 独嘶。东望西望路迷。迷路。迷路。边草无穷日暮。

它展示了广漠的草原风光，活跃于整个画面的是一匹失群的骏马。□烦躁不安，东驰西突，四顾苍莽，无路可归。这种丧魂落魄的神情动作，“犹世人营扰一生，其归宿究在何处？”（俞陛云《唐词选释》）语言清新，寄意遥深。

戴叔伦（732-789），字幼公，润州金坛（今属江苏省）人。他也写过《调笑令》一首：

边草。边草。边草尽来兵老。山南山北雪晴。千里万里月明。明月。明月。胡笳 [22] 一声愁绝。

中唐吐蕃、回纥迭起窥边。塞月孤明，胡笳夜动，牵引了征人无尽的乡思。戴叔伦这首歌辞，正捕捉住这一动人心魄的镜头，反映了久戍边庭的征人的苦辛。在当时诗客曲子歌辞中，它是绝无仅有的一首，因此弥觉新颖可喜。

王建，字仲初，颍川（今河南禹州市）人。生卒年无考。据推

测，他可能是贞元中期考取的进士 [23] ，与张籍齐名，都是中唐新乐府运动的先驱者，有宫词百首。所作词今存十首。其中别开生面的也是那首《调笑令》：

团扇 [24] 。团扇。美人病来遮面。玉颜憔悴三年。谁复商量管弦 [25] 。弦管。弦管。春草昭阳 [26] 路断。

歌辞沿用汉代班婕妤咏团扇的故事起兴，以秋扇见遗来比喻宫女失宠的身世。“谁复”一句极写宫女被遗弃后百无聊赖的郁闷。紧接着，又将句中最后“管弦”二字，颠倒过来，重复两遍，变调笑为感叹。复以“路断”结穴，分明是绝望之词，情极伤痛。它从一个侧面反映了那“不得见人的去处”妇女的悲惨生活。

从以上三个例子可以看出，“调同词不同”。由于诗客们生活感受的不同，取径很不一致。再说，即使同一作家，同一曲调，倚声填词也没有出现题材雷同的现象。这在现存的唐代诗客曲子词中触处可见，因而也就无庸具引了。

在词的早期发展史上作品较多，艺术造诣较深，影响最大的当推白居易和刘禹锡。

刘禹锡（772-842），字梦得，洛阳（今属河南）人。贞元九年（793）进士及第。后因参加王叔文领导的永贞（805）革新，失败后被贬为朗州（今湖南常德）司马。元和十年（815）召还，旋又出为连州、夔州刺史。“巴山楚水凄凉地，二十三年弃置身”。长期迁谪生活，使他有机会接触下层人民，接受民歌的启迪和沾溉，先后写出《竹枝》十一首、《杨柳枝》十三首、《纥那曲》二首、《忆江南》二首、《浪淘沙》九首、《潇湘神》二首、《抛球乐》二首。这些词大都收录在《尊前集》里。中唐诗客曲子词体初盛，虽“依曲拍为句”，但仍保持着浓重的近体诗色彩。因此，有人把它们归之为词，有人则以为更接近于七绝。其实，任何新形式的推广都要经历一个蜕

变、适应的过程。作为初期的文人词，出现上述特征是毫不足怪的。

《潇湘神》[27] 二首，是他贬官朗州时所作。词云：

湘水流。湘水流。九疑云物至今愁。君问二妃何处所，零陵[28] 香草露中秋。

斑竹枝。斑竹枝。泪痕点点寄相思。楚客欲听瑶瑟怨[29]，潇湘深夜月明时。

它们是为祭祀湘水之神而写的祭神曲，与屈原《九歌》相仿。歌辞以哀婉的曲调谱写了湘灵内心的幽怨和哀伤，其中很可能还寄寓着词人自身的迁谪之感。比之钱起《省试湘灵鼓瑟》诗来，尤觉凄怆感人。

《竹枝》，本来是古代西南地区的民间歌谣，大抵歌于月明之夜或豆蔻花时，手执竹枝，且歌且舞，因而得名。刘禹锡《竹枝》词序曾作过比较详细的介绍："余来建平（当即夔州），里中儿联歌《竹枝》，吹短笛，击鼓以赴节。歌者扬袂睢舞，以曲多为贤（胜）。聆其音，中（协）黄钟之羽，卒章激讦如吴声，虽伧伫[30] 不可分，而含思宛转，有淇澳[31] 之艳音。"所谓"联歌《竹枝》"，可能是用《竹枝》的不同变体连缀起来，轮转歌唱。谁唱得越多，谁的本事就越大，所以说"以曲多为贤"。所谓"卒章激讦如吴声"，就是说，与其他各曲相比，最后一曲情绪特别激越，简直可以和吴声（江南民歌）相媲美。刘禹锡仿作《竹枝》词也是受了屈原作《九歌》的启发。他在《别夔州官吏》诗里写道："唯有《九歌》词数首，里中留与赛蛮神。"直以《竹枝》和《九歌》相比，足见是他得意之作。今录其情歌二首：

山桃红花满上头。蜀江春水拍山流。花红易衰似郎意，水流无限似侬愁。

杨柳青青江水平。闻郎江上唱歌声。东边日出西边雨，道是无晴还有晴。

即景抒情，借物喻人，语言通俗，风格清新。前一首称“我”曰“侬”，后一首以“晴”谐“情”，一语双关，都可以看出其源盖出《子夜》、《读曲》，与南朝民歌一脉相承。其余几章也从不同的角度展现了西南地区的风俗画面。所以黄庭坚称赞它们：“词意高妙，元和间诚可以独步。道风俗而不俚，追古昔而不愧，比之杜子美《夔州歌》，可谓同工而异曲也。”（《苕溪渔隐丛话前集》卷二〇引）

从严格意义上说，刘禹锡集子里最符合词律要求的应为《忆江南》：

春去也，多谢洛城人[32]。弱柳从风疑举袂[33]，丛兰裛[34]露似沾巾。独坐亦含嚬[35]。

题下原有作者自注：“和乐天春词，依《忆江南》曲拍为句。”倚声填词，由来久矣。但正式标出“以曲拍为句”的，则始自刘禹锡。这首词是刘禹锡晚年分司东都——洛阳，病中与诗友白居易酬唱之作。它是伤春之词。中间两句柳飘离袂、兰浥啼痕，以随风摆动的弱柳比拟挥舞的袖子，以兰草上的露珠比拟沾湿手巾的泪水，以物比人，活画出送春归去时依依惜别的情景，以此烘托那位“独坐亦含嚬”的多情少女的怅惘，词风婉丽，别饶风致。况周颐说它：“流丽之笔，下开北宋子野（张先）、少游（秦观）一派，唯其出自唐音，故能流而不靡。所谓‘风流高格调’，其在斯乎？”（《蕙风词话卷二》）一时传唱，称之为《春去也曲》。

白居易（772-846），字乐天，祖籍太原，后迁居下邽（今陕西渭南县）。贞元十六年（800）进士。任翰林学士、左拾遗，犯颜直谏，为权贵所恶，贬为江州（今江西九江市）司马，历任忠州、杭州、苏州刺史，官至刑部尚书。在民间词的影响下，他写了近三十首格调清新，富于民歌气息的小词，流传广泛，影响不小。

白居易所作词，最精彩富有生命力的是《忆江南》[36]二首：

江南好，风景旧曾谙[37]。日出江花红胜火，春来江水绿如蓝[38]。能不忆江南。

江南忆，最忆是杭州。山寺月中寻桂子[39]，郡亭枕上看潮头[40]。何日更重游。

它们是开成三年（838）白居易以太子少傅分司东都，居住洛阳时所作。词里回忆的则是当年出任杭州刺史时的美好生活片断。前一首写杭州春色，后一首写杭州秋景，各有侧重，而特征性事物自见。杭州春色最为迷人的是江花（“日出江花红胜火”）和江水（“春来江水绿如蓝”）。杭州的秋景引人入胜的则是天竺赏月和钱塘观潮。诗人抓住这些，勾画出江南旖旎的风光，表现出他对特定的自然景色的爱恋和怀念，跟他晚年孤寂、单调的生活恰恰形成鲜明的对比。

白居易词里韵味隽永，耐人寻味的还有《长相思》：

汴水流。泗水流。流到瓜洲古渡头[41]。吴山[42]点点愁。思悠悠。恨悠悠。恨到归时方始休。月明人倚楼。

上片写景，下片抒情。通篇以少妇的所见所想一以贯之，直到煞尾，方始一语点破。它以汴水长流暗示爱人远去，同时又象征自己由此引起的离愁别恨一如吴山点点，汴水悠悠。景中寓情，借物喻人，不着痕迹而含情无际。它已具备了词的格局。

白居易和刘禹锡一样，结合自己的生活感受试作过不少明白晓畅的《竹枝》、《杨柳枝》、《浪淘沙》歌辞。但，我们也应该看到，他的词里并没有引进多少新鲜的社会生活内容。再就保持民间词浓郁的乡土气息而言，与刘禹锡相比，也觉稍有逊色。

词至晚唐，作者渐多，并已开始出现词家专集。在表现艺术上有所提高，但内容狭仄，多数渲染女人的缱绻风情和娇娆之态，逐渐成了花间、尊前用以侑觞佐欢的消遣品。它们的代表便是温庭筠及其影响下出现的花间词。

自初唐以还，一直到刘禹锡、白居易，他们写的全是小令，发展到晚唐杜牧，才第一个试制慢词《八六子》，全词九十字。慢词，过去一般认为起自宋初。《乐府余论》就曾说过：“慢词当始耆卿（柳永），盖起宋仁宗朝，中原息兵，汴京繁庶，歌台舞榭，竞赌新声。耆卿失意无俚，流连坊曲，遂尽收俚俗语言编入词中，以便使人传习，一时动听，散播四方，东坡、少游辈继起，慢词遂盛。”

其实不然。敦煌写本《云谣集杂曲子》里就有长达百字以上的慢词《倾杯乐》、《内家娇》，足征早在盛唐就已有慢词起自民间。杜牧的《八六子》就思想内容而言，无足称道。但它的存在，说明唐代文人至迟在晚唐时期，已开始制作慢词。这已经是无庸置疑的事实。

---

[1] 漠漠：迷迷蒙蒙的样子。烟如织：极言烟雾的浓密。

[2] 伤心碧：碧极。

[3] 伫（zhù）立：久立。

[4] 长亭、短亭：指大道上行人休息停留的地方，一般说，十里一长亭，五里一短亭。

[5] 咽：呜咽，形容箫声的悲凉。

[6] 秦娥：秦地（今陕西一带）的女子。娥，美人的通称。这里的秦娥，暗用《列女传》秦女弄玉的故事。传说秦穆公时箫史善于吹箫引凤，穆公以女弄玉妻之。弄玉从箫作凤鸣。数年后艺成，夫妇随凤凰飞升上天。

[7] 霸陵：汉文帝刘恒的墓地，在长安东。程大昌《雍录》说：“汉世凡东出函关，必自霸陵始，故赠行者于此折柳为别。”这种风俗沿到唐代。

[8]　乐游原：亦称乐游苑，原是秦宜春苑，在长安东南，地势较高，登临俯瞰城内，了如指掌。是当时人们登高游乐的场所。

[9] 咸阳：在长安附近，秦朝曾建都于此。

[10] 陵阙：这里指陵墓。

[11] 《读词续记》，载《文学遗产》1981年2期。

[12] 详见《颜鲁公文集》卷九：《浪迹先生玄真子张志和碑》。

[13]　今世传本有《玄真子》二卷，疑为道家所伪托，非《玄真子》真本。

[14] 西塞山：在浙江湖州市境内。

[15] 鳜鱼：俗称桂鱼。大口细鳞，青黄色，背部呈不规则的黑斑纹，味道鲜美。

[16] 箬笠：用竹篾和竹箨编制的斗笠。

[17] 蓑衣：用茅草或棕丝编织的雨衣。

[18] 不须归：不必归。

[19] 越调：即无射商，不是曲名，而是宫调名。

[20] 燕支山：即焉支山，在甘肃山丹县东南，绵延祁连山和龙首山间，是水草丰美的天然牧场。

[21] 跑：当读平声，同“爬”，指野兽以蹄爪刨地。

[22] 胡笳：我国古代北方少数民族的管乐器，其音悲凉。

[23] 参见《王建诗集·前言》。

[24] 团扇，圆形的扇子，又称宫扇。古人常用扇的故事来代表宫女失宠。据说汉成帝宠幸赵飞燕姐妹后，原来受到宠幸的班婕妤失宠，她要求到长信宫侍奉太后，作了首《怨歌行》：“新裂齐纨素，皎洁如霜雪。裁为合欢扇，团团似明月。出入君怀袖，动摇微风发。常恐秋节至，凉飙夺炎热。弃捐箧笥中，恩情中道绝。”

[25] 弦管：泛指乐器。

[26] 昭阳：汉宫殿名。成帝时赵飞燕之妹得宠，住昭阳宫，后遂用以代表得宠者的住所。

[27] 潇湘：湖南省的湘水在零陵县西与潇水合流，世称潇湘。潇湘神，即湘妃。传说帝舜南巡，死于苍梧之野（今湖南宁远县东南），葬于九疑（山名，舜葬地，在今湖南宁远县南）。舜妃追至湘水之滨，遥望苍梧而泣，泪洒在竹，因成斑竹，世称湘妃竹。后妃投湘水自尽，遂为潇湘神。

[28] 零陵：即舜陵。

[29] 楚客：湖南、湖北一带的旅客。春秋时为楚地，故名。瑶瑟：指以美玉为饰的宝瑟。瑟，古乐器。《楚辞·远游》：“使湘灵鼓瑟兮。”全句是说湘灵月夜鼓瑟，借以寄托哀思。

[30] 伧伫：边地语言音调与中原不同，用伧伫形容发音粗重，含有轻侮的意思。

[31] 淇澳：本作“淇奥”，《诗经·卫风》篇名。

[32] 洛城：即洛阳，今属河南省。

[33] 袂：袖。

[34] 裛（yì）：沾湿。

[35] 嚬：皱眉。

[36] 题下原有作者自注：“此曲亦名《谢秋娘》，每首五句。”

[37] 谙（ān）：熟悉。

[38] 如：这里有“胜过”的意思。蓝：植物名。这里指蓼（liǎo）蓝。它的叶子可以用来制作青绿色的染料。

[39] 山寺：指杭州的天竺寺、灵隐寺。桂子：桂花。白居易《留题天竺、灵隐两寺》诗中有“宿因月桂落”句，自注云：“天竺尝有月中桂子落。”又《东城桂》诗自注：“旧说杭州天竺寺，每岁秋中有桂子堕。”这句意谓中秋之夜到天竺寺去赏月。

[40] 郡亭：当指虚白亭，在杭州郡守官署内。看潮头：钱塘江怒潮于八月十六至十八日，蔚为奇观。详参周密《武林旧事·观潮》。

[41] 汴水：古河名。它在河南荥阳附近受黄河之水，流经开封，东至徐州，转入泗水，南流入淮，复经运河而于瓜洲入江。瓜州，在今江苏邗江县南。

[42] 吴山：泛指江南的群山。

第五章　温庭筠和花间词派

巴蜀位于长江上游，有高山大川之险，得免兵燹之祸，加之物产丰富，经济繁荣，蜀主王衍、孟昶又都好附庸风雅，不少文人，跋涉千里，负笈景从。于是，这个天府之国一下成了当时一大文化中心。

西蜀文人写作的曲子歌辞大都收在《花间集》里。

《花间集》，后蜀赵崇祚编。它是我国现存最早的诗客曲子词总集，初期文人创作的曲子大半赖以保存下来。全书总共收录了自唐开成元年（836）以迄晋天福五年（即后蜀广政三年，940）之间，十八家词五百首——

温助教（庭筠）18调66首
皇甫先辈（松）[1] 6调12首
韦相（庄）20调48首
薛侍郎（昭蕴）[2] 8调19首
牛给事（峤）13调32首
张舍人（泌）[3] 13调27首
毛司徒（文锡）22调31首
牛学士（希济）5调11首
欧阳舍人（炯）7调17首
和学士（凝）12调20首
顾太尉（敻）16调55首
孙少监（光宪）25调61首
魏太尉（承班）8调15首
鹿太保（虔扆）4调6首

阎处士（选）5调8首

尹参卿（鹗）5调6首

毛秘书（熙震）13调29首

李秀才（珣）12调37首

他们中间，温庭筠、皇甫松、薛昭蕴是唐代作家，和凝属后晋，孙光宪属荆南。其中大都是五代时的蜀人或者是流寓入蜀的。因此，准确地说，《花间集》收录的不全是西蜀词人的作品。之所以把它们搜集在一起，那是因为这些词作风格基本一致或大体相近。按照传统的说法，统称之为“花间词派”或西蜀词。欧阳炯《花间集序》说：

> 镂玉雕琼[4]，拟化工而迥巧[5]；裁花剪叶，夺春艳以争鲜。……《杨柳》、《大堤》之句[6]，乐府相传；《芙蓉》、《曲渚》之篇[7]，豪家自制。莫不争高门下，三千玳瑁之簪[8]；竞富尊前，数十珊瑚之树。则有绮筵公子，绣幌佳人，递叶叶之花笺[9]，文抽丽锦；举纤纤之玉指，拍按香檀。不无清绝之词，用助娇娆[10]之态。自南朝之宫体[11]，扇北里[12]之倡风。何止言之不文，所谓秀而不实。

这里明确交代了选录标准：“镂玉雕琼，拟化工而迥巧；裁花剪叶，夺春艳以争鲜。”就是说，在艺术性方面，要求刻画精致得巧夺天工，词采华丽到可跟春花争艳。这些曲子来自“乐府相传”，而歌辞则为“豪家自制”。“绮筵公子”尊前酬答，争艳斗胜，递给“绣幌佳人”举指拍按，浅斟低唱，“用助娇娆之态”，聊佐清欢。于是“南朝宫体”和“北里倡风”统统都被扇扬得活跃起来了。很明显，这些曲子词主要是为适应上层统治集团声色上的需要而写作的。它们的作者从上面列举的各种官名、身分可以看出，大多是达官贵人或豪门清客。至于一般无名之辈是很难忝厕其列的。

尽管如此，我们也要看到，由于作家的境遇有别，艺术趣味不一，对社会生活又有各自不同的观察和理解，反映于他们词的创作上

也会绰约多姿，各呈异彩。这就需要我们去爬罗剔抉、刮垢磨光，对他（它）们作细致缜密的分析研究。应当承认，在《花间集》五百首歌辞中，也还不乏内容新颖别致、风格清丽可喜之作。即使那些题材近似、思想内容又无甚足述，但在艺术上却有特色的作家作品，我们也不能以简单粗暴的态度予以排斥和否定。

应该承认，花间词人的作品，无论在辞藻的修饰上，音律的调谐上以及词体的定型上，都有一定的成就。民间兴起的新型文学样式——燕乐曲子歌辞经过他们的努力，在艺术技巧方面得到了提高。尽管取材范围显得比较狭窄，但从总体上考察，他（它）们却完成了民间歌辞向文人词过渡的桥梁作用。

温庭筠是历来一致公认的花间词派的鼻祖。我们就从他开始说起吧。

一、温庭筠

温庭筠（812-866）[13]，本名岐，一名庭云，字飞卿，太原祁（今山西祁县）人。苦心砚席，长于诗赋，早负盛名。他才思敏捷，每试作赋，“未尝起草，但笼袖凭几，每赋一咏（当作“一韵”），一吟而已，故场中号为‘温八吟’[14]”。

唐时科举，最重荐导，至晚唐尤滥，行卷请托，蔚然成风。在试卷不糊名的情况下，行卷请托成了士子们猎取功名的重要手段。助长行卷之风的，主要是那些在社会上、政治上、文坛上有地位的人，还有些与主试官关系特别密切、可以参与决定举子命运的通榜者。而温庭筠却恃才傲物，不但不甘心□颜事奉执政者，反而好讥诃权贵，多犯忌讳。因而当开成（唐文宗李昂年号，816—840）、大中（唐宣宗李忱年号，847—859）年间，他虽屡次应考，都未考中。传说温庭筠应举之时，令狐绹已跻身清要。本来令狐绹对他多所倚重，但温

庭筠却偏偏多次讥其所短，轻启疏衅，招致忌恨。据《唐诗纪事》卷五十四载：“宣皇爱唱《菩萨蛮》词，丞相令狐绹假其修撰，密进之，戒令勿泄，而遽言于人，由是疏之。温亦有言云‘中书堂内坐将军’，讥相国无学也。”又云“令狐绹曾以旧事访于庭筠，对曰：‘事出《南华》，非僻书也。或冀相公燮理之暇，时宜览古。’绹益怒”。又《南部新书》庚载：“令狐绹以姓氏少，族人有投者，不吝其力，由是远近皆趋之，至有姓胡冒姓令（狐）者。进士温庭筠戏为词曰：‘自以元老登庸后，天下诸胡悉带令。’”在权贵和世族共同垄断科场、把持朝政的情势底下，温庭筠这种狂诞不羁的习性，在政治上自然不会有好的出路。加上他生活上为时风所染，放荡任性，经常与纨绔子弟、新进少年蒱饮（赌博饮酒），狂游狭邪。《旧唐书》本传说他“士行尘杂，不修边幅，能逐弦吹之音，为侧艳之词”。在场屋中，他又喜欢给举子代笔，以文为货，深为试官所憎恶。结果坎坷终身，只做过襄阳巡官、随县县尉、方城尉一类小官，官终国子助教，世称“温助教”。

仕途偃蹇，使温庭筠深入民间的机会多了，和里巷乐工、狭邪歌伎的接触，又使他从那里受到民间歌曲的启迪和沾溉，从而在文学领域内得到了多方面的发展。史书说他“著述颇多”，但传世的很少。今仅存《诗集》七卷、《别集》一卷、《集外诗》一卷。词散见于《花间集》和《尊前集》等书里。近人王国维辑成《金荃词》一卷[15]。

温庭筠的诗与李商隐齐名，风格也近似，时称“温、李”。但在诗歌创作上的成就，温比不上李。温庭筠之所以在我国文学史上能占一席之地，主要是依仗他的词。

温词最著名的莫过于《菩萨蛮》十四首。这十四首词，词意不相连贯，并非一时一境所作。

小山重叠金明灭[16]。鬓云欲度[17]香腮雪。懒起画蛾眉。弄妆梳洗迟。照花前后镜。花面交相映[18]。新帖绣罗襦[19]。

双双金鹧鸪。

它是十四首中流传最广的代表作。整首词刻画的是生活于充满着珠光宝气的环境里的思妇形象。先用浓彩重笔勾划晴日小风下那位贵妇人醒后娇卧未起的情状，次写弄妆梳洗的神情动作，以“懒”和“迟”兼写人物情态，微微透露出她内心的孤寂和怅惘。过片以下，全从“妆”字着手，写到簪花、照镜、穿衣，层层推进，针缕绵密。“簪花”为饰，愈见艳丽。“襦”由“罗”制，兼之以“绣”，复加“新贴”、“金鹧鸪”，光彩照人，炫人眼目。词人用如此强烈的色调，意在给人以异乎寻常的感觉。末了，以“双双金鹧鸪”作结，以鹧鸪的成双作对，反衬思妇的空闺难独守，与上片“懒”、“迟”相呼应，从而使题旨自见。张惠言《词选》说：“此感士不遇也，篇法仿佛《长门赋》而用节节逆叙。……‘照花’四句，《离骚》初服之意。”陈廷焯《白雨斋词话》又作进一步发挥，说：“飞卿《菩萨蛮》十四章，全是变化楚骚，古今之极轨也。”这些说法刻意求深，流于穿凿，正反映了常州派论词的通病。

刘熙载《艺概·词曲概》说：“温庭筠词精妙绝伦，然类不出乎绮怨。”这一评论是合乎温词实际的。温词就题材看，确乎比较狭窄，所好在表现手法方面并没有千篇一律，流于程式化。如另一首《菩萨蛮》：

满宫明月梨花白。故人万里关山隔。金雁一双飞。泪痕沾绣衣。小园芳草绿。家住越溪曲 [20] 。杨柳色依依。燕归君 [21] 不归。

上片写眼前景，下片抒故乡情。杜荀鹤《春宫怨》：“年年越溪女，相忆采芙蓉。”温词虽然也写对故乡——越溪的怀念，但结穴从故人的怀念中写，益见相忆之深。

再如“夜来皓月纔当午”一首，写思妇从卧时以至拂晓，通宵无寐

的景况：

> 夜来皓月纔当午。重帘悄悄无人语。深处麝烟长 [22] 。卧时留薄妆。当年还自惜。往事那堪忆。花露月明残。锦衾知晓寒。

晋张华《情诗》有云：“居欢惜夜促，在蹙怨宵长。”温词则以极冷静的第三者的客观描叙来抒写这种主观感受。首写中夜所见：“夜来皓月纔当午”，着一“纔”字，写出无眠者难耐之情。举目四望，但见“重帘悄悄”，万籁俱静；近看曲屏深处，麝烟袅袅，余香犹在。其孤寂难堪的情怀自见。再以“卧时留薄妆”一句明点出主人公的女性身分。过片“当年还自惜，往事那堪忆”，前尘如梦，不堪回首。歇拍“花露月明残，锦衾知晓寒”，以景结情，含思凄婉。

上文已经提到，令狐绹假手温庭筠作《菩萨蛮》词原为进奉唐宣宗，以供宫廷歌唱之用。《云溪友议》卷下“温裴黜”条又载，裴（晋国公裴度次弟子）与“举子温岐为友，好作歌曲，迄今饮席，多是其词焉”。“二人又为新添声《杨柳枝》词，饮席竞唱其词而打令也”。足征温庭筠所作歌辞是为了适应上层社会、秦楼楚馆歌伎们尊前花间唱曲的需要。温平时接触歌伎较多，对她们的生活比较熟悉，又为了要适应她们的需要，因而他所写的词，绝大多数是以女子（这些女子不是内人、贵妇就是歌伎、女冠之属）为主人公，侧重描写的是他们的仪态服饰之美和悲欢离合之情。温庭筠倚声填词特别讲究藻饰，以色彩秾丽为美。作品中较多地使用了那些雍容华贵、富于刺激性色调的字眼，诸如“金凤凰”、“金鹧鸪”、“金鸂鶒”、“金翡翠”、“玉笛”、“玉筝”、“玉炉”、“玉楼”、“绣罗襦”、“绣凤凰”、“画幌”、“画屏”、“画楼”等等，以致人物的仪态风神有时反被这些金碧辉煌的珍丽物色所遮掩，因而为人所诟病。

温词向以秾丽著称，但也有些词作却以流丽取胜。比较而言，《更漏子》六首大抵都是就题发挥，写得较为清丽自然。“欢娱嫌夜短，寂寞恨更长”。它们多咏夜尽更残时分，思妇辗转无寐、怀人念

远的心绪。这里，且举其最后一首为例：

玉炉香，红蜡泪 [23] 。偏照画堂 [24] 秋思。眉翠薄 [25] ，鬓云残。夜长衾 [26] 枕寒。梧桐树。三更雨。不道 [27] 离情正苦。一叶叶，一声声。空阶滴到明。

这是首秋思离情词。先以凄寂的环境烘托思妇彻夜无眠以及其愁思之深。下片承“夜长”而来，着力渲染女主人公主观感觉中的梧桐夜雨：夜雨点响了桐叶，同时也滴碎了思妇的心扉。纯用白描手法作主观抒情，语浅情深，凄清感人，下开宋人先声。周紫芝《鹧鸪天》曾化用其词为：“梧桐叶上三更雨，叶叶声声是别离。”万俟（mò）雅言的《长相思》：“一声声。一更更。窗外芭蕉窗里灯。此时无限情。梦难成。恨难平。不道愁人不喜听。空阶滴到明。”也脱胎于此，但写得不如温词凄婉动人。

尤其为人称道的则是《望江南》：

梳洗罢，独倚望江楼。过尽千帆 [28] 皆不是，斜晖脉脉 [29] 水悠悠 [30] 。肠断白蘋洲 [31] 。

写一位女子午睡醒来，着意严妆，倚楼凝望，等待久别的情人归来。“过尽千帆”，可见其怅望之久；“皆不是”，失望之深已不言而喻。斜晖脉脉，江水悠悠，船去江空，“惟见分手处，白蘋满芳洲”（唐赵征明《思归》），不禁黯然销魂。通篇于轻描淡写之中，灌注着炽烈的感情，宛转起伏，顿挫有致。可惜，这种词在素以香而软为特色的温词中并不多见。

另外，如《南歌子》（“手里金鹦鹉”）铺叙男女相悦，写得情致缠绵而又坦率真切；《新添声杨柳枝》之二以“围棋”谐“违期”、以“骨”双关骰子之“骨”与思妇之“骨”，这些，饶有民间歌辞的风味。

温词多客观描摹，技巧精美，温馥绮丽，风神别具。除了上面已

经提到的名作外，我们还可以举出另外一首《更漏子》：

> 星斗稀，钟鼓歇。帘外晓莺残月。兰露重，柳风斜。满庭堆落花。虚阁上。倚栏望。还似去年惆怅。春欲暮，思无穷。旧欢如梦中。

上片写景，叙写少妇所见所闻。一觉醒来，但见天宇星斗寥落，残月西沉，钟鼓已歇，换来了黄莺啼晓。接着，少妇的视线由天宇转向庭院。映入眼帘的，又是兰叶低垂，柳丝横斜，落红满地堆积。本来，莺歌清脆悦耳，它给人们传递春来的信息；落英缤纷，乃是暮春三月特有的旖旎风光，但到思妇眼里都被涂上了黯淡迷茫的色彩。这为下片抒情造出了切合的环境。过片以下，直接以思妇本身的动作、情思来描画其内心的苦闷和哀怨。思妇倚栏，翘首以待离人归来，落得的结果却是“还似去年惆怅”。这里用一“还”字，备见其相忆之深，相思之苦。绮年似水，盛年难再，大好春光一晃又过去了。无穷的愁思怨望凝聚成一句话——“旧欢如梦中”。至于究竟是什么原因造成如此深沉的离愁别恨的呢？词里没有作任何交代或暗示。温词主要是代人立言，为应歌而作。这样处理，倒反便于歌伎和听众结合切身的经历感受，驰骋想象，赋予这种离愁别恨以实在的内涵。有人说，温词大都为应歌而作，韦庄才把词作为抒写情性的工具，因而温、韦之词不独风格方面有浓淡之分，而且其艺术价值也有高下之别。其实，未必尽然。就以温庭筠这首词而论，写得淡而有致，何让韦庄。试看韦庄的《更漏子》：

> 钟鼓寒，楼阁暝。月照古桐金井。深院闭，小庭空。落花香露红。烟柳重，春雾薄。灯背水窗高阁。闲倚户，暗沾衣。待郎郎不归。

如果不明标作者，把它们和温庭筠的词作混杂在一处，我们竟很难想到居然出自韦庄之手。

当然，毋庸讳言，温庭筠词缺乏强烈的感情和鲜明的个性。温庭筠习惯于不用虚字勾勒而以实字写实写景写物构成境界，表情达意。有时又用若断若续跳跃式的构思运笔而必须有待于读者的想象加以补充，慢慢琢磨，方能把握其内在联系。这样，就很容易仁者见仁，智者见智，产生歧义。如《更漏子》（“柳丝长”）的下片，主人公究竟是男是女，说法不一。再如《菩萨蛮》（“水精帘里颇黎枕”）中“江上柳如烟，雁飞残月天”二句，造语清丽，意境澹远，富于诗情画意。但通览全篇，就很难断定其写的究竟是梦境还是在追忆送别时的实景。王国维说温庭筠词“句秀”（《人间词话》），俞平伯先生说它们“每截取可以调和的诸印象而杂置一处，听其自然融合”（《读词偶得》），说的都是一个意思，即温词机杼意脉不够清晰，然而佳句时出。之所以有此缺陷，那是因为温庭筠倚声填词本来就是为应歌而作。

正因为这个缘故，温庭筠对词律谨守不渝。夏承焘《唐宋词字声之演变》说：“至飞卿以侧艳之体，逐管弦之音，始多为拗句，严于依声。往往有同调数首者，字字从同；凡在诗句中可不拘平仄者，温词皆一律谨守不渝。”“凡其拗处坚守不渝者，当皆有关于管弦音度。飞卿托迹狭邪，雅精此事，或非漫为诘屈”。为了增强歌辞本身的音乐性，他对平仄四声的运用非常讲究。如上引《菩萨蛮》“照花”二句，竟用上五个声音响亮的去声字，又正当换头之处，歌唱时就更显得跌宕多姿，委婉动听。再如同一曲调的“水精帘里颇黎枕”这首，枕、锦二字是上声寝韵，悠扬曲折；下两句烟、天，忽转为平声先韵，轻快清明，极和谐变化之妙。而“藕丝”二句，丝、色、浅、参差、剪声音相似，多为齿头音，读来恍然如见其芊美参差之状。温庭筠还好选用《河传》、《荷叶杯》、《诉衷情》一类词调，促节繁音，而韵律转换频数，构成复杂多变的旋律，悲管清瑟并作，抑扬宛转，给人以美的享受。

令曲比较简短。歌唱既久，作者、唱者、听者，都会产生一种增

加变化的要求。从现存的资料看，这种增加变化的做法也始自温庭筠。可惜他现存的《新添声杨柳枝》仍然是七言四句，曲调不传，如何“添声”已不得而知。不过，这种做法对宋词影响不小。宋太宗洞晓音律，前后亲制大小曲子及因旧曲创新声就有三百九十种之多。“自后因旧曲创新声，转加流丽。”（《宋史·乐志》）推原究始，温庭筠在这方面的草创之功，也是不可埋没的。

从词史发展的角度来考察，温庭筠是最早致力于词的创作、写词最多的作家。温词上播宫廷，流传饮席，甚至敦煌写本曲子中也抄有他的词作，其传播之广，自非同时代其他词人可比。光是现存的六十八首词[32]，所用的曲调就有十九个之多，这方面远非其他诗客可比。再说，他所用的《诉衷情》、《思帝乡》、《河传》、《蕃女怨》、《荷叶杯》诸阕，句式参差错落，繁音促节与声诗差距较大。到他手上长短句与齐言声诗分镳并骋之势愈加明显。在写作技巧上也得到了进一步提高。这对巩固和发展词业无疑是有积极意义的。当然，他那种香而软的词风，也给了后代词人一些不良的影响。

花间派词人中，地位和影响仅次于温庭筠的是韦庄，向以“温、韦”并称。但若论资排辈，则韦庄活跃于词坛的时间要比温庭筠迟上半个世纪。

二、韦庄

韦庄（836-910），字端己，京兆杜陵（今陕西西安市附近）人。孤贫力学。年少时，生活也很放浪。他在《忆昔》诗里写道：“昔年曾向五陵游。《子夜》歌清月满楼。银烛树前长似昼，露桃花里不知秋。西园公子名无忌，南国佳人号莫愁。今日乱离俱是梦，夕阳唯见水东流。”唐僖宗广明元年（880）在长安应进士试，适逢黄巢入京，韦庄身陷兵中，与弟妹相失。后来作《秦妇吟》长诗记

其见闻，流传甚广，时人称“秦妇吟秀才”。他逃出长安以后，长期流落江南，生活穷苦，“数米而炊，称薪而爨（cuàn）”。（《朝野佥载》[33]，《太平广记》引）直到五十九岁才考取进士，为校书郎。其后奉使入蜀，宣谕西川节度使王建。留蜀，为掌书记。从此终身仕蜀。为据蜀称帝的王建多所擘划，因为王建所倚重，官终宰相。韦庄长期宦游江南，曾受南方民歌乐曲的熏陶，词风清丽自然，与刘禹锡、白居易词比较接近。《花间集》收其词四十八首，近人夏承焘等参稽《尊前》等集辑得词五十四首。

韦庄词也以写女人、相思为主。但大多是抒写他自己现实生活中的真情实感，而不同于当时一般词人的纯为叶乐应歌而作。最有代表性的是《菩萨蛮》五首，一气流转，语意连贯，尽管未必就是一时一地所作，我们仍不妨把它们作为一个整体来考察。

> 红楼别夜堪惆怅。香灯半掩流苏帐[34]。残月出门时。美人和泪辞。琵琶金翠羽[35]。弦上黄莺语[36]。劝我早归家。绿窗人似花。

这是追忆当年别情之作。往事历历，欲归不得，年华蹉跎，惘然若失。造语自然，情辞凄艳。于相思之苦中隐喻着身不由己之痛。

> 人人尽说江南好。游人只合[37]江南老。春水碧于天。画船听雨眠。垆边人似月。皓腕凝双雪[38]。未老莫还乡。还乡须断肠。

不用曲笔，不假修饰。起句极言江南之可恋，用语劲直激切；接着又具体展示江南水乡景色的芊丽、生活的惬意以及人物的娟秀，一气直下，略无挂碍；临了以“未老莫还乡”一句陡转，反跌出“还乡须断肠”，似直而纡，似达而郁。原来，正是明媚如画的春色，撩起词人沉重的伤感和无限的乡愁。但今日还乡，世积乱离，疮痍满目，只能令人柔肠寸断。用直笔写曲情，弥觉深切。

又如《荷叶杯》：

> 记得那年花下。深夜。初识谢娘[39]时。水堂西面画帘垂。携手暗相期。惆怅晓莺残月。相别。从此隔音尘[40]。如今俱是异乡人。相见更无因。

这是首怀念旧欢之作，情景逼真。它跟寻常艳语不同的也就在于词里交织着词人身世飘零之感，活跃着他自己的灵魂，因而在内容上还不无可取之处。

韦庄也有一些词代思妇立言而不同于我们常见的自我抒写情性之作。如《清平乐》：

> 野花芳草。寂寞关山道。柳吐金丝莺语早。惆怅香闺暗老。罗带悔结同心[41]。独凭朱栏思深。梦觉半床斜月，小窗风触鸣琴。

前半说远，后半说近。发端写思妇想象中行人在广漠的原野上踽踽独行的情景。虚实相生，情景交融，伊人羁旅行役的苦况自己包孕其间。接着写春色恼人，蒲柳先衰，青春易逝，惹起盛年独处的闺中人忧思难禁。过变直承上片结句，再从惆怅延伸开去。“罗带悔结同心”一语，推开了少妇心灵的窗扉。复以“独凭朱栏”这一举动表明她因盼夫心切而怅然若失。所谓“悔结同心”原不过是愤激之词而非决绝之语。结句乃云：“梦觉半床斜月，小窗风触鸣琴”，中宵梦醒，但闻“风触鸣琴”，环境之阒寂可知。近人李冰若说过，从前喜爱李商隐《夜半》：“三更三点万家眠。露欲为霜月堕烟。斗鼠上堂蝙蝠出，玉琴时动绮窗弦”一诗，“以为清婉超绝。韦相此词以‘惆怅香闺暗老’为骨，亦盛年自惜之意，而以‘梦觉半床斜月，小窗风触鸣琴’为点醒，其声情绵邈，设色隽美，抑又过之”。（《花间集评注》）这一评说，是中肯的。它与前面提到的那首《更漏子》（“钟鼓寒”）一样是为应歌而作。它们跟温词中的清丽之作，风格比较接近。

但从总的倾向看，温韦词风格的殊异是显而易见的。温词秾艳，韦词疏淡。就以前面提到过的两家《菩萨蛮》来说，温词往往一首乃至一片里叙写几件事或几层意思，简直是“密不容针”；而韦词在一首词里只诉说一件事、一层意思，可以说是“疏可走马”。甚而至于有时还采用民间词联章体形式，两首词合说一件事、一个意思。如《女冠子》：

四月十七。正是去年今日。别君时。忍泪佯低面，含羞半敛眉[42]。不知魂已断，空有梦相随。除却天边月，没人知。

昨夜夜半。枕上分明梦见。语多时。依旧桃花面，频低柳叶眉。半羞还半喜，欲去又依依。觉来知是梦，不胜悲。

它们以较为舒缓的节奏，本色当行的白描，老老实实地把心里的感情表达出来。这里没有半点妆饰的词藻，而彼此间情牵梦萦的情状自见。第一首上片写情侣相别，下片写别后相思；第二首上片由相思入梦，下片写醒后的悲凉。“魂断”、“梦随”、“欲去又依依”，一往情深，却似毫不着力。实处落笔归于空灵，读来感到真切动人。

在表情达意方面，韦庄受民间文学的影响也比温词显露。如《思帝乡》：

春日游。杏花吹满头。陌上谁家年少，足风流。妾拟将身嫁与，一生休[43]。纵被无情弃，不能羞。

这是少女怀春的大胆表白。她与风流少年邂逅相遇，一见倾心，决意以身相许，不计后果，志不可夺。通篇不假比兴，直用赋体，一气贯注，笔墨酣恣隽爽。它与北朝乐府民歌“阿婆不嫁女，那得孙儿抱”一样写少女春情迸发，了无扭捏、羞涩之态。若与温词“偷眼暗形相。不如从嫁与，作鸳鸯”（《南歌子》）相比，还有显隐之别。

前面已经说过，曲子歌辞在民间草创阶段，都是因诗成调，即事名篇，调名和歌辞自然是一致的。倚声填词，因调成言之初，大体上

也还保持了这一传统。但到后来，往往仅取其调，别赋新意，从而使曲与辞距离拉开，歌辞渐次脱离音乐而独立成为一种新的抒情诗体。当然，就其讲究平仄、声韵这一点而言，比之一般的抒情诗则更富于音乐性。韦庄的《女冠子》、《定西蕃》诸阕，曲名与歌辞立意简直不搭界，与温庭筠缘调填词显然有别。因此，曾为前代词论家所诟病。其实，韦庄词乃是这种新趋向的具体反映。而韦庄正由于沿着这个方向，把文人词带回到民间词抒情的道路上来，密切了词的创作与社会生活之间的联系，从而提高了词的地位。他上承白居易、刘禹锡，下开李煜、苏轼、辛弃疾词的先河，在词的发展史上作出了独特的贡献。

当然，韦庄也有些词作如《菩萨蛮》（“劝君今夜须沉醉”）一阕，分明是为侑酒助兴而作。词里所宣扬的快意当前、及时行乐的思想，无疑是他对动乱现实和痛苦遭遇表示不满的曲折反映。但他这种消极颓废的情绪，应为我们所不取。

三、皇甫松

皇甫松，字子奇，自号檀栾子，睦州新安（今浙江淳安县）人。中唐古文家皇甫湜（777-835？）的儿子、牛僧孺（779-847）的表甥。生卒年难以考实 [44] 。他苦心文华，厄于一第。《新唐书·艺文志》著录其《醉乡日月》三卷，王国维从《花间集》、《尊前集》以及《全唐诗》中辑得其词二十二首。

皇甫松以《竹枝》、《采莲子》排调擅长，措词紧切调名，与后来的文人词显然有别。

《竹枝》（一名《巴渝辞》）六首，纯用比兴体，情味深永。《采莲子》二首活画出采莲姑娘劳动时嬉戏的情景，贴切工致，憨态可掬，饶有民歌风味：

菡萏[45]香连十顷陂（举棹）。小姑贪戏采莲迟（年少）。晚来弄水船头湿（举棹），更脱红裙裹鸭儿（年少）。

船动湖光滟滟[46]秋（举棹）。贪看年少信船流[47]（年少）。无端隔水抛莲子（举棹），遥被人知半日羞[48]（年少）。

不过，真正能够体现皇甫松词风格闲雅，犹存古诗遗意的，还是《梦江南》二首，尤以第一首为最：

兰烬[49]落，屏上暗红蕉[50]。闲梦江南梅熟日，夜船吹笛雨萧萧[51]。人语驿边桥[52]。

由夜景转入梦境，绘色绘声地展现了黄梅季节江南水乡夜雨行客图，从而流露出作者对故乡的眷念。全词以静显动，静中有闹，以景结情，含意隽永。

四、牛峤和牛希济

牛峤（生卒年不详），字松卿，一字延峰，陇西狄道（今甘肃临洮县）人。唐宰相牛僧孺之孙。乾符五年（878）进士，历官拾遗、补阙、校书郎。王建镇蜀，辟为判官；称帝后，拜给事中。峤博学有文，尤善制小词。《花间集》存词三十二首。

他的词也是写闺怨的居多，风格艳丽芊绵，与温词相近。如《菩萨蛮》：

舞裙香暖金泥[53]凤。画梁语燕惊残梦。门外柳花[54]飞。玉郎[55]犹未归。愁匀红粉泪。眉剪春山翠。何处是辽阳[56]。锦屏春昼长。

上片由形容装束之艳丽写到燕语惊梦、醒后凝望，因柳絮飞舞联想

到“玉郎犹未归”、依然漂泊他乡。换头说强起梳理，愁思难禁。念及情人远戍边疆，倍觉春昼之长。层次清晰，转折灵动，声情顿挫，流丽动人。陈廷焯说它“温丽芊绵，飞卿流亚”（《词则·大雅集》评）。

《梦江南》二首分写双燕、鸳鸯，描摹物态，意在寄托人情，进而咏叹自己红颜薄命，写得蕴藉而饶有风致。他如《西溪子》一阕：

> 捍拨双盘金凤 [57] 。蝉鬓 [58] 玉钗摇动。画堂前，人不语。弦解语。弹到《昭君怨》 [59] 处。翠蛾愁 [60] 。不抬头。

起拍状琵琶女仪表之美，接着连用三个短句，极言琵琶音声之富于魅力，煞尾声情并写，着意刻画琵琶女的神情动作，借以谱写出她内心的幽怨。通篇不事藻饰，纯用白描，别具风味。张先《菩萨蛮》“弹到断肠时，春山眉黛低”，显然曾受到过它的启示。

牛希济，峤之兄子。王衍时，为起居郎，累官翰林学士、御史中丞。国亡，入洛，后唐明宗拜为雍州节度副使。素以诗擅名，词笔清俊，善于白描，风格接近韦庄。《花间集》收词十一首，传诵最广的是《生查子》：

> 春山烟欲收 [61] ，天淡稀星小。残月脸边明，别泪临清晓。语已多，情未了。回首犹重道 [62] 。记得绿罗裙，处处怜 [63] 芳草。

写一对情侣拂晓前依依道别的场面。作者特意从叨叨絮语中拈出“记得绿罗裙，处处怜芳草”二句以为收煞，触物起情，移情及物，构想巧妙，富于韵味。南朝江总妻《赋庭草》诗：“雨过草芊芊，连云锁南陌。门前君试看，是妾罗裙色。”牛希济这两句可能出于此而胜于此。明《词林万选》选录了他另一首《生查子》（“新月曲如眉”），借物寓意，表达出主人公对纯朴爱情的热切追求。通篇都以下句释上句，分明保持着乐府民歌的传统特色。

五、孙光宪

孙光宪（？—968），字孟文，自号葆光子，陵州贵平（今四川仁寿县）人。在唐时，曾为陵州判官（节度使幕僚）。后唐明宗天成初（926左右）避地江陵。这时，高季兴割据荆南，署为掌书记。从此仕于荆南（即南平国），后委以政事。他历事三世，累官荆南节度副使、检校秘书少监。宋太祖乾德元年（963），赵匡胤遣使平定湖南，假道江陵，孙光宪审时度势，力劝国主高继冲献土归降。有功，宋授光宪为黄州刺史，将用为学士，未及而卒。

光宪勤奋好学，以才学自负，尝对其知交慨叹道："宁知获麟之笔，反为倚马之用。"有志于纂修史事，著述不少，但在宋代就已散佚。今存《北梦琐言》三十卷，其中记有十余则唐、五代词家的遗闻逸事，可为研究词史之助。又雅善小词，《花间集》收其词六十一首，仅次于温庭筠；加上《尊前集》所录，共存词八十四首。数量之多，在唐、五代词人中是首屈一指的。其词清疏秀朗，风格与韦词相近。吴梅认为："孟文之沈郁处，可与李后主并美。"（《词学通论》第六章《概论》一）

刻画女子的轻盈体态和柔情蜜意，占去了孙光宪词不少的篇幅，如《浣溪沙》十九首就是。其一：

> 蓼[64]岸风多橘柚香。江边一望楚天长。片帆烟际闪孤光。目送征鸿飞杳杳，思随流水去茫茫。兰红[65]波碧忆潇湘[66]。

写思妇在橘柚飘香的寒秋季节，独立岸边凝视远方，但见一片帆影隐映于烟雾迷蒙的江上，闪烁着一小点白光，从而勾起万千思绪。"目送征鸿"、"思随流水"，意境空阔，含思深永。歇拍以景结情，词意有余不尽。不过，在这类词作中写得尤为出色的，还推《谒金门》：

留不得。留得也应无益。白纻 [67] 春衫如雪色。扬州初去日。轻别离，甘抛掷。江上满帆风疾。却羡彩鸳三十六 [68] ，孤鸾 [69] 还一只。

这是代闺人抒写怨情的词。劈头两句，排空突起，一腔懊恨喷薄而出，造语峭劲，发人深思。原来，女主人在追忆身穿雪白春衫、风度翩翩的情侣初去扬州的情景。过片以“轻”字和“甘”字直诉那人的儇薄寡情，悲怆哀怨之极。“江上满帆风疾”，风驰电掣，了无顾惜。可见“留不得，留得也应无益”，并非无缘无故地错怪了他。把话说绝，似已决裂，实又未必。“却羡彩鸳三十六，孤鸾还一只”，着一“还”字，可知孤栖已非一日，睹物伤怀，顾影自怜。爱之愈深，恨之弥切，所以才把怨情倾吐。周之琦评孟文词曾说：“最是相思忘不得，春衫如雪去扬州。”（《十六家词录附题》）他把这首词视为孙光宪的代表作。《岳阳风土记》说：“巴陵鸦甚多，土人谓之神鸦，无敢弋 [70] 者。”（杜甫《过洞庭湖》“迎櫂舞神鸦”仇兆鳌注引）这当然是一种迷信的风俗。它在孙词里也有所反映：

木棉 [71] 花映丛祠 [72] 小。越禽 [73] 声里春光晓。铜鼓 [74] 与蛮歌。南人祈赛 [75] 多。客帆风正急。茜 [76] 袖偎樯立。极浦 [77] 几回头。烟波无限愁。

——《菩萨蛮》

门前春水（竹枝）白蘋花（女儿）。岸上无人（竹枝）小艇斜（女儿）。商女经过（竹枝）江欲暮（女儿），散抛残食（竹枝）饲神鸦（女儿）。

——《竹枝》

词人以清健的笔触展现了荆南地区所特有的风俗画面。特别是上面那首，下片对那位偎樯而立的红衣少女的刻画，着墨不多而情态活现。又如《风流子》和《八拍蛮》则以淡笔短制勾画出南国水乡风貌，各

放异彩，互不相掩：

> 茅舍槿篱 [78] 溪曲 [79] 。鸡犬自南自北。菰 [80] 叶长，水葓 [81] 开，门外春波涨绿。听织。声促。轧轧鸣梭穿屋 [82] 。
>
> 孔雀尾拖金线长。怕人飞起入丁香。越女沙头争拾翠，相呼归去背斜阳。

声色并茂，饶有生活气息。“茅舍槿篱”一阕，下开宋代苏轼、辛弃疾农村词的先声。

孙词中属于赋咏本调、就题发挥的近三十首。这类词大都意到笔随，尤其是以边塞征戍生活为题材的《定西蕃》、《酒泉子》（“空碛无边”）。虽然写的未必就是作者亲身经历的生活感受，但在艳事、艳情、艳态、艳语充斥的《花间集》里总算能远绍韦应物、戴叔伦，给人以耳目一新的感觉。

当然，就孙光宪而言，它在词的领域里的突出成就并非对题材的开拓，而在于艺术技巧的运用方面。如前所举的名作，大多善于捕捉那些富于诗情画意或足以表现人物心理的镜头，率意勾勒，从而使人物的情态跃然纸上。

> 兰沐 [83] 初休曲槛前。暖风迟日洗头天。湿云 [84] 新敛未梳蝉 [85] 。翠袂半将遮粉臆 [86] ，宝钗长欲坠香肩。此时模样不禁怜。

——《浣溪沙》

全词所写不过是“兰沐初休”时候的一个侧影，而那位女子的窈窕作态，风韵可想。再如《思帝乡》：

> 如何。遣情 [87] 情更多。永日 [88] 水堂 [89] 帘下，敛羞蛾 [90] 。六幅罗裙窣地 [91] ，微行曳碧波 [92] 。看尽满池疏雨，打团荷 [93] 。

词人抓住“永日水堂帘下”、“敛羞蛾”、“看尽满池疏雨，打团荷”这些耐人寻味的生活片断，描状出贵妇人深院独处的慵困、无聊和难以排遣的怨情。它在写法方面的独到之处正如王闿运所说的：“常语常景，自然丰采。”（《湘绮楼词选》评语）他如《浣溪沙》十九首中“揽镜无言泪欲流”、“半踏长裾宛约行”、“轻打银筝坠燕泥”、“乌帽斜欹倒佩鱼”、“自入春来月夜稀”诸阕和《南歌子》（“映月论心处”）、《更漏子》（“今夜期”）、《渔歌子》（“泛流萤”）等等，就内容说，不外艳情闺怨，有的甚至伤于轻薄；但从艺术角度看，还是较有特色的。有人说，花间词派中成就突出的，除温庭筠、韦庄而外，就要数到孙光宪。这话并非过誉。就影响说，张先、贺铸的小词，警健处往往得力于孙词。

六、李珣和欧阳炯

李珣在花间词派中是位很有特色的词人。

李珣（855—930？），字德润，土生波斯（今伊朗）。他的先人李苏沙，是波斯商人。唐敬宗李湛好治宫室，李苏沙曾为营建沉香亭贡献木材。后来李珣的哥哥李玹（字廷仪）随僖宗入蜀。李珣旅居我国西南梓州（即今四川三台县附近）多年，勤奋学习中国文化，所吟诗句，往往动人。五代前蜀后主王衍时，曾以秀才预宾贡，以小词为后主所称赏。他的妹妹舜弦是王衍的昭仪（女官名，位在后妃之下）也能写诗。前蜀亡，李珣不仕，词多感慨之音。所著《琼瑶集》，已亡佚[94]。

李珣兼通医理，又做香药买卖，保持着波斯商人的本色。有《海药本草》，为宋代唐慎微《证类本草》、明代李时珍《本草纲目》所引用。

李珣词尚存五十四首，见于《花间集》和《尊前集》。其中抒

写“轻爵禄，慕玄虚”的情趣者不少，如《渔歌子》：

荻花秋，潇湘夜。橘洲佳景如屏画。碧烟中，明月下。小艇垂纶初罢。水为乡，蓬作舍。鱼羹稻饭常餐也。酒盈杯，书满架。名利不将心挂。

九嶷山 [95] ，三湘水 [96] 。芦花时节秋风起。水云间，山月里。棹月穿云游戏。鼓清琴，倾绿蚁 [97] 。扁舟自得逍遥志。任东西，无定止。不议人间醒醉。

这类表露与世无争、自甘穷寂心绪的词，当是前蜀亡国以后他浪迹江湖时所作。在李珣的词里，最为别致、引人注目的是《南乡子》十七首。它们从各个不同的侧面展示南海风俗画面，具有浓烈的地方色彩。如：

归路近，扣舷歌。采真珠 [98] 处水风多。曲岸小桥山月过。烟深锁。豆蔻 [99] 花垂千万朵。

乘彩舫，过莲塘。棹歌 [100] 惊起睡鸳鸯。带香游女偎伴笑。争窈窕 [101] 。竞折团荷遮晚照 [102] 。

渔市散，渡船稀。越南云树望中微。行客待潮天欲暮。送春浦。愁听猩猩啼瘴雨 [103] 。

相见处，晚晴天。刺桐花下越台前 [104] 。暗里回眸深属意 [105] 。遗双翠 [106] 。骑象背人先过水。

有的叙写采珍珠者归途所见静谧恬美的夜景，有的勾勒采莲姑娘折荷遮面回避生人的娇姿戆态，有的映照行客待渡的苦况，也有的刻画骑象少女遗物留情的神采。这些作品铅华洗尽，格调清新，富于诗情画意，与《花间》其他诸作迥然异趣。

他如《巫山一段云》：

古庙依青嶂 [107] ，行宫枕碧流 [108] 。水声山色锁妆楼 [109] 。往事思悠悠。云雨朝还暮 [110] ，烟花 [111] 春复秋。啼猿何必

近孤舟。行客自多愁。

辞与调和，写尽巫山景色，而以楚王梦见巫山神女为中心；借助孤舟行客的感受，发思古之幽情，而伤今之意隐然自在不言之中。语浅情深，寄意幽邃，不同凡响。

欧阳炯（896-971），益州华阳（今属四川）人。前蜀时为中书舍人；后蜀时官至宰相；入宋，为右散骑常侍，俄充翰林学士，转左散骑常侍。《宋史·蜀世家》说他“性坦率，无操检，雅善长笛”，“在蜀日，卿相以奢靡相尚，炯犹能守俭素”，“尝拟白居易讽谏诗五十篇（今佚）以献”。但佚名《儒林公议》卷下又载：“伪蜀欧阳炯尝应命作宫词（今佚），淫靡甚于韩偓。”由此可以想见其思想表现之复杂。炯善文章，尤其诗词，耽于声乐，曾为《花间集》作序。他写过“自有艳词以来，殆莫艳于此”（况周颐《蕙风词话》卷二）的色情歌辞——《浣溪沙》（“相见休言”）。但也写了一些格调明快、情趣盎然、描写东粤风光的小词——《南乡子》：

画舸停桡 [112] 。槿花篱外竹横桥。水上游人沙上女。回顾。笑指芭蕉林里住。

岸远沙平。日斜归路晚霞明。孔雀自怜金翠尾。临水。认得行人惊不起。

路入南中。桄榔 [113] 叶暗蓼花红。两岸人家微雨后。收红豆。树底纤纤抬素手。

写景纪俗都带南国特征，写物真切，质而不俚，一洗绮罗香泽之态，堪与李珣词媲美。南宋周密说：“李珣、欧阳炯辈俱蜀人，各制《南乡子》数首，以志风土，亦作《竹枝》体也。”（《历代诗余》卷一一一，词话引）的确，李珣和欧阳炯的《南乡子》从内容到语言风格都很接近。陆游《跋〈金奁集〉》谓：“飞卿《南乡子》八阕，语意工妙，殆可追配梦得，信一时之杰也。”其实，温庭筠并无《南乡子》歌辞，陆游所称道的乃是欧阳炯所作。

另外还有《江城子》一首，属于咏史吊古之作：

晚日金陵岸草平。落霞明。水无情。六代 [114] 繁华，暗逐逝波声。空有姑苏台 [115] 上月，如西子 [116] 镜，照江城 [117] 。

词从慨叹六朝繁华暗逐流水入手，追溯到春秋吴越旧事，纯凭客观想象，构思超妙。结合欧阳炯拟白居易讽喻诗进献一节来考虑，我们未必能排除他在这首词里隐喻感喟时世的可能。它和李白《苏台览古》诗“旧苑荒台杨柳新。菱歌清唱不胜春。只今惟有西江月，曾照吴王宫里人”同样含蕴着逸乐难以久恃的暗示。若就意象的悲凉沉寂论，欧词则又过之。

除上述八家以外，还该提到的是鹿虔扆。

鹿虔扆，字里无考。后蜀进士，累官学士。广政间（938-950），出为永泰军节度使，进检校太尉、加太保。蜀亡（宋太祖乾道三年，965）不仕。以擅写小词为孟昶所宠幸。今存词仅六首，载《花间集》。其代表作《临江仙》：

金锁 [118] 重门荒苑 [119] 静，绮窗 [120] 愁对秋空。翠华 [121] 一去寂无踪。玉楼歌吹，声断已随风。烟月不知人事改，夜阑还照深宫。藕花相向野塘中。暗伤亡国，清露泣香红。

当为痛悼前蜀王衍亡国而作。925年，王衍亡于后唐，为庄宗李存勖兵将征服，俯首出降。下距孟知祥称帝，后蜀建国，其间达十年之久，词中因有“翠华一去寂无踪”之句，其间宫苑荒芜，自不待言。这首词上片抚今追昔，多感慨之音，下片用移情及物的手法，抒发其故宫“黍离”之悲，以寄托作者今昔之慨。与刘禹锡《金陵五题·石头城》同一机杼，比之欧阳炯《江城子》情调更为低沉。煞尾以残花怆然“相向”而泣的生动形象和场面振起全篇，自有谏果回甘、情韵不匮之妙。元倪瓒说它“曲折尽变，有无限感慨淋漓之处”（《历代诗余》卷一一三引），可谓的当。尽管前蜀覆亡，毫不足惜，但这首词的艺

术技巧自有可取之处。鹿虔扆《思越人》有“双带绣窠盘锦荐，泪侵花暗香销”二句，《十国春秋》谓“时人推为绝唱”，但终不若《临江仙》的脍炙人口。

其余各家，也都间有艺术上可取之作。如：薛昭蕴的《浣溪沙》（“红蓼渡头秋正雨”、“粉上依稀有泪痕”），张泌的《浣溪沙》（“马上凝情忆旧游”）、《胡蝶儿》，毛文锡的《甘州遍》，和凝的《春光好》（“蘋叶软”），顾夐的《诉衷情》（“永夜抛人何处去”），魏承班的《生查子》（“烟雨晚晴天”），阎选的《河传》，尹鹗的《菩萨蛮》，毛熙震的《清平乐》，等等。这里，限于篇幅，就不一一介绍了。

从总的倾向看，除个别作家、少数作品外，由于花间词大多为应歌而作，为适应歌唱时的环境气氛，又切合歌伎的身分口气，写景一般不出园亭、言情不离伤春伤别，而且又崇尚藻饰，雕缋满眼。什么罗衾雁字、绿窗红粉、玉炉画屏、朱楼绮户、雪腮玉腕一类字眼，琳琅满目，充溢着浓烈的富贵气、脂粉气。陆游曾深有感慨地说：“方斯时，天下岌岌，生民救死不暇，士大夫乃流宕至此，可叹也哉！”（明汲古阁覆宋本《花间集》陆游跋）不过，如果把它跟同时代日形卑弱的诗风相比，词毕竟还有它“简古可爱”的一面，尚不无可取之处。

两宋贵族官僚家里蓄伎成风，时有文酒之会，佐以伎乐。正是这种风气为花间派词的发展提供了温床。婉约派词人晏殊、欧阳修、柳永、秦观、周邦彦、姜夔、吴文英等都在不同程度上直接、间接地受到花间词派的影响。苏轼、辛弃疾也曾得到过韦庄他们词的启发。

过去，大家对花间词派研究极少。已出版的中国文学史对花间词语焉不详。发表的研究论文更是寥若晨星。1958年人民文学出版社印行的李一氓《花间集校》，是以南宋绍兴十八年（1148）晁谦之刻本为底本，并据南宋鄂州册子本和明、清诸佳本详参互校整理而成的。

校者不泥古，不矜秘，于校记中还阐述版本源流和诸刻得失，精心校雠，颇具特色。1983年，河南中州书画社出版的华钟彦《花间集注》，是以四十余年前商务印书馆所出旧版为基础的。由撰者重加校订，稍作增删，是目前最流行的读本。此外，1935年开明书店曾出版过李冰若《花间集评注》，书中评语常为时贤所称引、转述，有较高的参考价值。可惜至今未见整理重印，一般读者已不容易看到了。

---

[1] 先辈：唐人呼进士为先辈，见《资治通鉴》卷二六七。

[2] 薛昭蕴另有《幻影传》（见王文诰辑《唐代丛书》），其中收有前蜀高祖义子王宗信于乾德元年（919）将兵伐岐，止白石镇遇妖僧的故事。这故事并见于五代王仁裕《闻见集》（《太平广记》卷三六六引）。可见薛昭蕴当是五代前蜀时人。王国维《庚辛之间读书记·跋覆宋人花间集》疑为即唐末薛昭纬，似未确。

[3] 张泌（bì），淮南人，仕南唐，官至内史舍人，入宋，迁郎中，归寓毗陵（今江苏常州市）。但《花间集》不收南唐人作品，而词中又多涉及成都景物，因此人们怀疑或系另外一人，或张泌尝宦游于蜀。

[4] 镂玉雕琼：极言刻画的工巧。琼，赤玉。

[5] 迥巧：巧夺天工的意思。

[6] 《杨柳》（即《杨柳枝》）、《大堤》：都是乐府曲名。

[7] 《芙蓉》、《曲渚》：当指代古诗的篇名。

[8] “三千”句：指代装饰雍容华贵的门客。玳瑁：龟类动物，可做名贵的装饰品。

[9] “递叶叶”句：是说把词写在花笺上互相传示。递：传。

[10] 娇娆：妍媚的样子。

[11] 宫体：写宫廷糜烂生活的诗，始自梁简文帝萧纲。

[12] 北里：伎女聚居的处所。

[13] 《宝刻丛编》卷八著录：“《唐国子助教温庭筠墓志》，弟庭皓撰，咸通七年。”据此可知，温庭筠卒年应为咸通七年（866）。

[14] 《唐摭言》十三、《唐才子传》八。按，《容斋续笔》卷十三“诗赋用韵”条：“唐以赋取士，而韵数多寡，平侧次叙，元无定格。”故有三韵者、四韵者、五韵者、六韵者、七韵者。八韵有二平六侧者、三平五侧者、五平三侧者，六平二侧者。“自大和以后，始以八韵为常”。一说，温“凡八叉手而八韵成”，时称“温八叉”，见《北梦琐言》四、《唐诗纪事》卷五十四。

[15] 《新唐书·艺文志》著录温庭筠“诗集”五卷，《握兰集》三卷、《金荃集》十卷。《通志·艺文略》同。因此，一般认为《握兰》《金荃》俱为词集名，并认为以“金荃”为词集名，“盖取其香而软也”。但《文献通考·诗集类》、《郡斋读书志》又俱作诗集名。清顾嗣立跋九卷本《温飞卿诗集笺注》云：“今所见宋刻只《金荃集》七卷、别集一卷、《金荃词》一卷。”观此，则《金荃》又为诗词集的总名。

[16] 小山：过去说是“屏山”（屏风），“眉山”（小山眉），但据沈从文考证认为是唐代妇女“发间金背小梳”，这句说的正是当时妇女头上金银牙玉小梳背在头发间重叠闪烁的情形。

[17] 鬓云：乌黑如云的鬓发。欲度：意近欲掩，但隐含飞动的意味。

[18] 这二句指梳妆时对镜簪花看到人面与花交映生姿的情况。

[19] 帖：与“贴”通，即熨贴。襦（rú）：短袄。

[20] 越溪：即若耶溪，在今浙江绍兴市境，北流入镜湖，相传是西施浣纱的地方。曲：深隐偏僻之处。

[21] 君：盖指宫女。从故人所想的角度来写，比较新颖。

[22] 麝烟：火爇麝香所散的香烟。一说指烛花。

[23] 红蜡泪：红烛燃烧时垂滴的蜡油。

[24] 画堂：装饰华美的房屋。

[25] 眉翠薄：旧时妇女以青黛画眉。眉翠薄，是说涂画的翠色已经淡褪。

[26] 衾（qīn）：被子。

[27] 不道：不理会。

[28] 帆：代指船。

[29] 脉脉：含情对视的样子。

[30] 悠悠：闲静的样子。

[31] 白蘋洲：开满白色蘋花的洲渚。古代诗词中常用以指代分手的地方。

[32] 王国维辑《金荃词》一卷共七十首。除《花间集》所载六十六首外，从《尊前集》补得一首，从《草堂诗余》补得一首，从《诗集》补二首。按，《尊前集》收飞卿《菩萨蛮》五首，其中四首已见《花间集》，惟“玉纤弹处真珠落”一首为诸本所无，但此调鄙俗，不像是飞卿手笔。《草堂诗余》所收《木兰花》，即诗集中的《春晓

曲》，原是仄韵七律，是混入词集的，应予剔除。只有从诗集中补得的二首，即《云溪友议》所载《新添声杨柳枝》才当辑入。所以说，温词今存六十八首，凡十九调。（但任半塘先生以为《新添声杨柳枝》也非温庭筠所作，详见《唐声诗》下编532—533页）。

[33] 《朝野佥载》：旧题张鷟撰。鷟卒于天宝前。书中阑入中唐以后事，必非原本。《遂初堂书目》尚有《佥载补遗》，也许就是现今流传的本子。

[34] 流苏帐：以流苏为饰的帐子。流苏，一名□子，结彩下垂以为帐饰。

[35] 金翠羽：指琵琶捍拨上用来装饰的翠羽。一说谓美人之钗。

[36] 黄莺语：形容琵琶奏出的乐音，有如莺啼那样悦耳。

[37] 只合：只应当。

[38] “垆边”二句：极言当垆卖酒的女子长相之美，暗用卓文君的故事。

[39] 谢娘：指歌伎。

[40] 隔音尘：即音尘隔，音信断绝。

[41] 结同心：即同心结。也叫同心方胜。旧时用锦带打成菱形连环回文样式的结子，用作男女相爱的象征。

[42] 敛眉：皱着眉头。

[43] 一生休：这一辈子就这样算了。

[44] 唐僖宗中和元年（881）韦庄寓居洛中，有诗《对梨花赠皇甫秀才》（见《浣花集》），这个皇甫秀才可能就是皇甫松。昭宗光

化三年（900）十二月，韦庄奏：“词人才子，时有遗贤，不沾一命于圣朝，没作千年之恨骨。据臣所知，则有李贺、皇甫松（下略），俱无显遇，皆有奇才。丽句清词，遍在词人之口，衔冤抱恨，竟为冥路之尘。伏望追赐进士及第，各赠补阙拾遗。”（《容斋三笔》七“唐昭宗恤儒士”条）可见皇甫松卒于九百年以前，那是确然无疑的。

[45] 菡萏（hàn dàn）：荷花的别称。

[46] 滟滟：水光明亮动摇的样子。

[47] 信船流：是说女子忘却划船，听其自流。

[48] 半日羞：倒装句，羞了老半天的意思。

[49] 兰烬：蜡烛的余烬，结花如兰，故云。

[50] 红蕉：即美人蕉。蜀人称染深红者为蕉红。这句是说，残夜灯昏，映得画屏作深红色。

[51] 萧萧：同潇潇，雨声。

[52] 驿边桥：驿站旁边的桥，驿站，古代传递公文的差役休息、换马的处所。

[53] 金泥：即泥金，古人常常在衣裳衾帐之间用金屑为饰。

[54] 柳花：柳絮。

[55] 玉郎：旧时女子对丈夫或情人的爱称。

[56] 辽阳：在今辽宁辽阳市附近。这里泛指对方征戍的边远地区。

[57] 捍拨：拨动琵琶弦的用具。双盘金凤：指刻绘有金凤花纹的

琵琶。

[58] 蝉鬓：形容鬓发的轻盈柔美，犹如蝉翼。

[59] 《昭君怨》：琵琶曲名。

[60] 翠蛾愁：眉宇之间呈现出愁苦之色。翠蛾，当时妇女喜欢用青黛画眉，细而长的称为蛾眉。

[61] 烟欲收：雾气正要开始收敛。

[62] 重道：再次说。

[63] 怜：爱怜。

[64] 蓼：草本植物名，叶味辛香，花淡红色或白色。诗家用以比喻辛苦。

[65] 兰红：即红兰，秋天开花。

[66] 潇湘：二水名，在今湖南零陵县北会合。

[67] 纻：苎麻。

[68] 鸳：鸳鸯的省称，比喻情侣。三十六：极言其多。

[69] 孤鸾：自指。鸾，凤凰一类鸟名。

[70] 弋（yì）：用绳系在箭上射。

[71] 木棉：亦称“攀枝花”、“英雄树”，落叶大乔木。树大盈抱，高三四十米。初春时开花，深红色，花片极厚。生长快，萌芽力强。

[72] 丛祠：荒祠野庙。

[73] 越禽：《本草·释名》：“孔雀”，越鸟。“越”、“粤”，古字

通。

[74] 铜鼓：《后汉书·马援传》：“骆越铜鼓。”注引裴氏《广州记》：“狸獠（居住在荆州西南的少数民族名）铸铜为鼓。鼓惟高大者为贵，面阔丈余。初成，悬于庭。”

[75] 祈赛：旧日迷信求神还愿。祈，求；赛，报赛，酬神。

[76] 茜；一作蒨，草名，根可染红色。

[77] 极浦：远水。

[78] 槿（jǐn）篱：用槿树编成的篱笆。槿，木名，槿花有红、紫、白等色，朝开暮落，南方多种之作篱笆。

[79] 溪曲：溪流的弯曲处。

[80] 菰：茭白。

[81] 水蕻（hóng）：蕻菜，俗名空心菜，花白色或粉红色。

[82] 轧轧（yà）：象声词，指织机声。穿屋：谓织布机声由室内传到室外。

[83] 兰沐：谓以兰汤洗头。

[84] 湿云：指湿漉漉的头发。

[85] 蝉：指鬓。

[86] 臆：胸。

[87] 遣情：排遣怨情。

[88] 永日：整天。

[89] 水堂：临近池塘的水榭之类。

[90] 敛羞蛾：皱着眉头，表示愁思。敛，收、蹙。

[91] 窣（sù）地：拂地。

[92] 这两句是说女子在池边小步行走，举止轻盈，罗裙拂地，宛若池中碧波荡漾。按，《十国词笺》云，李后主佞妾尝染浅碧色，经夕未收，会露下，色愈鲜明。煜爱之，自是宫中竞收露水染碧以衣之，谓之天水碧。五代时上层妇女衣着尚浅碧色，在词里屡有反映。如欧阳炯《浣溪沙》：“天碧罗衣拂地垂”，也是一例。

[93] 团荷：指荷叶。

[94] 王灼《碧鸡漫志》屡次提及《琼瑶集》，举出《倒排甘州》、《何满子》、《长命女》、《喝驮子》四首，均为《花间集》、《尊前集》所未载。由此看来，南宋之初，蜀中还可以见到《琼瑶集》，不知佚于何时？

[95] 九嶷山：又名苍梧山，在今湖南宁远县南。相传虞舜葬此。

[96] 三湘：《湖南通志》以潇湘、资湘、沅湘为三湘。又，湘水与漓水合流后称漓湘，中游与潇水合流后称潇湘，下游与蒸水合流后称蒸湘，合称三湘。

[97] 绿蚁：本指酒面上的绿色泡沫，这里代指酒。

[98] 真珠：即珍珠。

[99] 豆蔻：多年生草本植物。初夏开花，色呈淡黄色。我国广东、广西、贵州、云南都有种植。

[100] 棹歌：摇船时唱曲子。

[101] 窈窕：姿态美好的样子，含有妖冶的意思。

[102] 晚照：傍晚的阳光。

[103] “愁听”句：猩猩，小而好啼。瘴雨：南方热湿蒸郁结成的雾气，能致人疾病。

[104] 刺桐：落叶乔木，枝上有黑色的棘刺，一名海桐，南方特产。越台：即越王台，汉代赵佗所筑，在广州市北越秀山上。

[105] 属（zhǔ）意：留情致意。

[106] 双翠：一双翠羽，指一对以翠羽为饰的钗子。

[107] 古庙：指巫山下供奉神女的祠庙。青嶂：指十二峰。嶂，像屏风似的山峦。

[108] 行宫：帝王出京在外地居住的宫室。这里指楚细腰宫遗址。枕：行宫傍水而筑，故云。碧流：指宫边的流水。

[109] 妆楼：细腰宫里宫妃住的寝楼。

[110] “云雨”句：宋玉《高唐赋》说，楚王梦见一神女，自称妾“旦为朝云，暮为行雨”。

[111] 烟花：指艳丽的景物。

[112] 画舸（gě）：画船。

[113] 桄（guàng）榔：南方常绿高大乔木，叶为羽状复叶，叶下有须，花小，子如青珠。《述异记》：西蜀石门山，有树名桄榔，皮里出屑如面，用作饼食，因谓之桄榔面。

[114] 六代：即吴、东晋、宋、齐、梁、陈六个朝代。

[115] 姑苏台：春狄时吴国所建，在今江苏省苏州市西南姑苏山上。后来苏州由此得名。

[116] 西子：即西施。

[117] 江城：这里指金陵，即今江苏省南京市。

[118] 金锁：雕镂在宫门上的金色连锁花纹。

[119] 荒苑：苑，旧时种植花木、饲养禽兽以供帝王游玩或畋猎的园林。荒苑，言当时此苑已荒废。

[120] 绮窗：指带有镂刻花格子图案的窗。

[121] 翠华：本指皇帝仪仗中用翠羽装饰的旗帜，后引申为皇帝仪仗或车驾的代称。

第六章　李煜和南唐词

在兵连祸结、干戈扰攘的五代时期，南唐偏安一隅，且据长江之险，隐然大邦。而它的经济政治中心金陵又是六朝旧都、士子向往之地。于是，群彦麕集，文物称盛。

南唐君臣利用劳动人民创造的优裕的社会财富，尽情挥霍，过着纸醉金迷的享乐生活。陈世修《阳春集序》说：

> 金陵盛时，内外无事。朋僚亲旧或当宴集，多运藻思，为乐府新词，俾歌者倚丝竹歌之，所以娱宾而遣兴也。

为“娱宾遣兴”而写作的歌辞自然也无非是裁红剪翠、写女人相思之类的应歌之什，与西蜀花间词初无二致。只是稍后，国势陵替，随着南唐统治集团处境的每况愈下，词风才有比较明显的转机。冯延巳和南唐二主——中主李璟、后主李煜就是他们中间最有代表性的重要作家。

一、冯延巳

冯延巳[1]（904-960），字正中，一名延嗣，广陵（今江苏扬州市）人。南唐元老。南唐开国君主烈祖李昪授以秘书郎，使与李璟游处，为元帅府掌书记。及至璟即位，冯延巳喜形于色，为翰林学士承旨。不久，进中书侍郎，拜平章事（宰相）。同僚说他奸佞险诈，屡被弹劾，旋降旋复。最后，用兵事败，罢相，为太子少傅。

冯延巳以才艺自负，狎侮朝士。一次，被孙晟反唇相讥，当面斥责他：“仆山东书生。鸿笔藻丽，十生不及君；诙谐歌酒，百生不及君；谄媚险诈，累劫 [2] 不及君。然上所以置君于王邸者，欲君以道义规益，非遣君为声色狗马之友也。仆固无所解，君之所解，适足以败国家耳。”（陆游《南唐书》卷十一，本传）冯延巳无言以对。看来他比较善于逢迎拍马而又阴险狡猾，以致招人厌恨。但“工诗，虽贵且老不废，尤喜为乐府词”（《十国春秋》本传）。有《阳春集》[3] 。

冯延巳的词，如前所说，是为应歌而作，“俾歌者倚丝竹而歌之”。内容以写女人闺思别绪者居多。不过，他不像花间派词家那样侧重于对妇女外貌、服饰的描绘而是着意探索、抒写人物心灵的奥秘，时或寄托着自己的怀抱和对时事的感触，因而他的词显得清新流丽、委婉情深。他最有名的代表作是《谒金门》：

> 风乍 [4] 起。吹绉一池春水。闲引鸳鸯香径里。手挼 [5] 红杏蕊。斗鸭阑干 [6] 独倚。碧玉搔头斜坠 [7] 。终日望君君不至。举头闻鹊喜。

起句破空而来，由景入情。东风乍起，池面上泛起涟漪，象征着思妇的春情荡漾。句中着一“绉”字，把此情此景微妙而又确切地形容了出来。接着，由“闲引”转到刻画思妇百无聊赖的情态：一会儿在花丛中的小路上逗引池里的鸳鸯，一会儿漫不经心地搓揉红杏花蕊，一会儿又倚阑观看斗鸭。斗鸭早在三国时就已有之。但，据《三国志·陆逊传》的记载，就是在那时，观看斗鸭已被目为碌碌无为者不求长进的表现。五代时，此风已稀。这里词人特地写“斗鸭阑干独倚”，分明意在凸显思妇内心的空虚。“碧玉搔头斜坠”则暗示她独倚阑干观看斗鸭时间之长，也可能隐含“首如飞蓬，谁适为容”的意思。“闲引”、“手挼”、“独倚”、“斜坠”这几个词都有力地表现了思妇貌似宁静、实为“终日望君君不至”而心烦意乱、焦灼万分的情状。煞尾蓦然翻腾出“举头闻鹊喜”。“喜鹊叫，喜事到”，但我们可以想象得到鹊声给她

带来的一线希望结果又将如何呢！“无凭谙鹊语”充其量也只能起到“犹得暂宽心”的作用而已。

冯延巳长于以景托情，即物起兴。据马令《南唐书》卷二十一载，一次南唐中主李璟跟冯延巳开玩笑说：“‘吹绉一池春水’干卿何事？”冯延巳回答说：“未如陛下‘小楼吹彻玉笙寒’！”足见这首《谒金门》开头两句，在当时已是流传人口的名句。《古今词话》把这首词当作成幼文所作，显然是不对的。

冯延巳写情，比之韦庄更为曲折、含蓄而富有层次。试看他的《鹊踏枝》：

> 窗外寒鸡天欲曙 [8] 。香印成灰 [9] ，起坐浑 [10] 无绪。庭际高梧凝宿雾。卷帘双鹊惊飞去。屏上罗衣闲绣缕 [11] 。一晌关情 [12] ，忆遍江南路。夜夜梦魂休谩语 [13] 。已知前事无寻处。

就空间方面看，一会儿写“窗外寒鸡天欲曙”，一会儿又收束到室内“香印成灰”；接着又写“庭际高梧凝宿雾”，一下又收束到“屏上罗衣”，一下又扩展到“忆遍江南路”。再从时间上说，从寒鸡啼明、起坐无绪，一直追溯到“夜夜梦魂”、“前事无寻处”，把时间的转换和空间的变动交织在一起，跌宕跳跃，显得空灵、疏宕。“庭际高梧凝宿雾，卷帘双鹊惊飞去”两句既是实写又是虚写，化虚为实，出神入化，引起读者的种种联想。整首词采取以神写形、虚实相间的手法，把思妇那种对情爱的执著，前事的眷恋，无由排遣的惆怅和烦闷，乃至极度痛苦中自求解脱的努力，次第展现，从中很可以看出冯词情深笔细、清丽多彩的风格。另一首《鹊踏枝》也写闺怨，但手法不一样：

> 烦恼韶光能几许。肠断魂销，看却春还去。只喜墙头灵鹊语。不知青鸟 [14] 全相误。心若垂杨千万缕。水阔花飞，梦断巫山路。开眼新愁无问处。珠帘锦帐相思否。

它以反问发端，起调不凡。唐太宗《春日玄武门宴群臣诗》云：“韶

光开令节，淑气动芳年。”而在思妇的心目中，韶光给她带来的不是欢愉而是“烦恼”“能几许”？明退暗进，造一悬念。然后才把正意逐步推开。“肠断魂销”，极言怅恨之深；“看却春还去”，暗点引人“烦恼”的契机。复以“只喜”二句曲笔渲染，跌宕起伏，在饶有变化的抒写之中，揭橥出思妇“肠断魂销”的隐衷。本来灵鹊报喜，了无科学根据，不能应验，自在意中。而思妇竟把全部希望寄托在灵鹊报喜的可靠性上，其盼夫之心切，灼然可见。灵鹊失灵，转而又归咎于“青鸟全相误”，思妇寄希望于无望，等待她的只能是虚妄。我们都知道，一切沉溺在痛苦中的心灵，美对它是不起作用的。唯其如此，满眼韶光，到思妇眼里全化成了引人烦恼的媒介。韶光易逝，求会心切，形诸梦寐，花飞水阔，杳不可及，只落得个“梦断巫山路”，愁上添愁，独处深闺，无可告语。又不知伊人一方“珠帘锦帐相思否？”词以疑问兼慨叹作结，照应篇首，情思凄婉，写情曲折、含蓄而又富于层次。

五代丧乱相寻，南唐则是个国势阽危而充满党争攻讦的朝廷。冯延巳自己又是急功好利之辈，仕宦通显，官至宰相，但政敌不少。官场上的彼此倾陷、排挤，常常使他感到迷乱和惶恐。虽说他的词是为应歌而作，但也决不排除自我抒写情意的可能。例如《鹊踏枝》词里“秋入蛮蕉风半裂。狼藉池塘，雨打疏荷折”三句，从字面上看写的是眼前所见萧索的秋景，但细味词意，何尝没有含蕴词人由于时序惊心、众芳芜秽而引起对现实人生的咏叹。又如上面征引的那首《鹊踏枝》和同一词牌的另一首词“萧索清秋珠泪坠”，所写的虽然都是女人相思的苦况，然而那种“已知前事无寻处”的惘怅和用重笔夸张所表述的“思量一夕成憔悴”，又哪能断然排斥其中隐喻着词人忧生念乱的沉痛心情呢！王国维《人间词话》曾以“和泪试严妆”作为评论冯延巳的词品。意思是说，冯词于高华秾丽背后蕴藏着无限的悲凉。这是很有见地的。

冯词在抒情写意时，又很注意避免过于拘执和坐实的毛病，以为读者留有驰骋想象、补充形象的余地。例如《采桑子》（“花前失却

游春侣”）那首，通篇前前后后都是沉痛悲凉心境的表白。至于它所包孕的内涵却是惝恍迷离，难详究竟。但给人的印象总觉得似乎词人自有其难言之隐在。正由于这样，诸如此类的词作可以唤起人们对人生不同的体会和感受，因而出现了互不相同的解说。王国维曾以“深美闳约”、“堂庑特大”（《人间词话》）来赞许冯词，如若从这一意义上去理解，还是不无道理的。

此外，冯延巳也间有风格清新、与民歌相接近之作，如《长命女》：

> 春日宴。绿酒一杯歌一遍。再拜陈三愿。一愿郎君千岁，二愿妾身常健。三愿如同梁上燕。岁岁长相见。

词以质朴无华的语言谱写出天真少女的心曲——对美满因缘的无比珍惜和热烈向往。这首词流传很广，在旧时舞台上简直成了未婚闺女焚香祝祷的“如意经”。后来有人把词意衍为《雨中花》：“我有五重深深愿。第一愿且图久远。二愿恰如雕梁双燕。岁岁得长相见。三愿薄情相顾恋。第四愿永不分散。五愿奴哥收因结果，做个大宅院。”（《能改斋漫录》卷十七）这样一窜易，不仅句意重复，而且思想鄙俗，远不及冯词写得诚笃可喜。

刘攽《中山诗话》说：“晏元献（殊）尤喜江南冯延巳歌辞。其所自作，亦不减延巳。”刘熙载《艺概·词曲概》也说：“冯延巳词，晏同叔（殊）得其俊，欧阳永叔（修）得其深。”若就对北宋词人的影响而论，冯延巳可与温庭筠、韦庄分鼎三足。况周颐说：“《阳春》一集，为临川、珠玉所宗。愈瑰丽，愈醇朴。南渡名家，沾丐膏馥，辄臻上乘。”（《历代词人考略》卷四）

二、李璟

李璟（916-961），字伯玉，初名景通，后因避周讳改名璟，是李昪的长子，徐州人（一说湖州人）。李昪曾经做过徐温的养子，名徐知诰。后来才复姓李，改名昪。李昪的先世，据说是唐的宗室，宪宗李纯的第八子恪的玄孙（见陆游《南唐书》、《江南野史》、《唐余纪传》）。一说是唐玄宗李隆基第六子永王璘的后裔（见《册府元龟》、《通鉴考异》）。也有人以昪第四子景达娶李德诚女为妻，依照同姓不通婚的惯例，认为李昪本来就不姓李。看来，他的家世一时还难考实。

943年，李璟嗣南唐帝位，承上代的余威，地大力强。但好景不常。955年以后，北周对他的威胁与日俱增，使他不得不遣使奉表，愿以国为附庸，削去帝号，改称南唐国主。史称中主或嗣主。

李璟秉性儒懦，素昧威武，搞得国削势弱，库帑空竭。他的一生是在忧愁风雨中度过的。李璟在政治上无所作为，但多才艺，好读书，又有文士韩熙载、冯延巳、李建勋、徐铉等为其羽翼，相与讲论文学，有较高的文艺修养，“作为歌诗，皆出入风骚”。（《钓矶立谈》）今存后人辑录的书、表、小札等十七篇，七律二首和断句三件。词仅存四首，宋人把它们和李煜的编在一起，名《南唐二主词》，为陈振孙《直斋书录解题》所著录。

李璟词比较著名的是《摊破浣溪沙》[15]二首：

> 手卷珠帘上玉钩。依前春恨锁重楼。风里落花谁是主，思悠悠。青鸟不传云外信，丁香空结雨中愁[16]。回首绿波三峡[17]暮，接天流。
>
> 菡萏[18]香销翠叶残。西风愁起绿波间。还与韶光[19]共憔悴，不堪看。细雨梦回鸡塞[20]远，小楼吹彻玉笙寒[21]。多少泪珠何限恨，倚阑干。

这两首词都写男女之间的情事，在艺术构思方面也很相近。一写春

恨，一写秋思，景况难堪，幽恨无垠。如果联系李璟内外交困的处境和最后为避开北周的军事威胁而迁都南昌、旋又反悔的平生遭际来看，词里笼罩着如此浓重的感伤色彩，当与南唐国势的江河日下有关。李璟曾把这两阕手写赐王感化，可见是他得意之作。尤其是“细雨”二句颇为王安石所称道，认为这是南唐词中最好的名句（见《雪浪斋日记》）。

李璟词不假雕琢，直抒胸肊，没有花间词那种“镂玉雕琼”、矫揉造作的习气。绮艳中寓沉郁之致，已初见南唐词独特的风貌。情景融洽，顿挫空灵，意境高远，感慨深沉，实为李煜词导夫先路。若就含思之凄然欲绝论，“后主虽工于怨词，总逊此哀婉沈至”。（陈廷焯《词则·大雅集》卷一评）

三、李煜

李煜（937-978），字重光，初名从嘉，号钟隐（钟山隐士），又称莲峰居士，是中主李璟的第六子。

李煜少聪慧，好读书，工诗文，善书画，尤长于翎毛墨竹，又“洞晓音律，精别雅郑”（徐铉《大宋左千牛卫上将军追封吴王陇西公墓志铭》），是位全能的文学艺术家。

文献太子弘冀早卒，煜得封为吴王，并以尚书令知政事，居于东宫，“精究六经，旁综百氏”（同上），开崇文馆，招集有才华的学士，共同讨论诗词经籍。李璟死后，嗣位于金陵，史称后主。

煜有文集三十卷，《江南别录》说他“文有汉、魏风”；杂说百篇，“时人以为可继《典论》”（马令《南唐书》卷五）。可惜，大多已经散失。保存到现在的诗，可以考见的，有《全唐诗》所录十八首，并断句三十二；词比较可靠的有三十多首，见于《南唐二主

词》。

李煜的生活和创作大体上可分三个时期。

一、开宝四年（971）以前，是为前期。李煜二十五岁（961）继承父业，做南唐国主。这时，赵匡胤已经黄袍加身，代周称帝。南唐名义上是个独立的小国，实则已经沦为宋王朝的附庸，奉宋正朔而称臣了。李煜也已觉察到国势日隳，难以挽回。于是苟且偷安，沉湎声色，借吟咏宴游，消磨时光；同时又崇奉佛教，以求精神上的慰藉。这一时期的词作，主要是写豪华的宫廷生活和艳情韵事。《玉楼春》（“晚妆初了明肌雪”）和《浣溪沙》（“红日已高三丈透”）都是当时南唐君臣欢饮狂舞、醉生梦死生活的写真。《菩萨蛮》三首（“花明月黯笼轻雾”、“蓬莱院闭天台女”、“铜簧韵脆锵寒竹”）[22]则是李煜和小周后偷情的实录。在这些词里，我们还很难看出它们与花间词之间有什么显著的差别。

二、开宝四年到八年（975）十一月金陵陷落，肉袒出降，是为中期。开宝四年，宋灭掉南汉，屯兵汉阳。后主闻讯大惧，遣七弟从善朝宋，表示愿去唐号，称江南国主。宋太祖赵匡胤逼迫李煜贬损仪制，改变朝服，降封子弟。种种有辱国体的事情，他都逆来顺受，一一照办。史书上称赞后主：“专以爱民为急，蠲赋息役，以裕民力。尊事中原，不惮卑屈，境内赖以少安者十有五年。”（陆游《南唐书》卷三）其实，对李煜来说，这些都是不虞之誉。因为他自己就曾坦率地向群臣宣布：“自割江以来（按，指交泰元年，958），亡形已见，屈身以奉中朝，唯恐获罪，尝思脱屣，顾无计耳。”（《钓矶立谈》）分明是一种迫不得已的应变措施。从善朝宋，被羁縻不得返。接着又诏命迭至，敦促后主北赴。这时，李煜愈加感到国势危殆，祸在旦夕。于是，越发信佛，遁迹空门。他在《病中书事》诗里写道：“赖向空门知气味，不然烦恼万途侵。”所作词渐从“未消心里恨，又失掌中身”一类单纯悼念大周后的个人悲哀中解脱出来，转而感伤时事，抒发国难家愁给他带来的无法愈合的心灵创伤和无由摆脱的精

神负担。这一时期的代表作品就是大家所熟知的《清平乐》：

别来春半。触目柔肠断。砌下落梅如雪乱。拂了一身还满。
雁来音信无凭。路遥归梦难成。离恨恰如春草，更行更远还生。

怀人念远，忧思难禁，情景相生，声情郁抑。据陆游《南唐书》卷十六《从善传》载：“从善字子师，元宗第七子。……开宝四年，遣京师，太祖已有意召后主归阙，即拜从善泰宁军节度使，留京师，赐甲第汴阳坊。……后主闻命，手疏求从善归国。太祖不许。……而后主愈悲思，每凭高北望，泣下沾襟，左右不敢仰视。由是岁时游宴，多罢不讲。尝制《却登高文》曰：“……怆家艰之如毁，萦离绪之郁陶[23]。陟彼冈兮跂予足[24]，望复关兮睇予目[25]。原有鸰[26]兮相从飞，嗟予季[27]兮不来归。空苍苍兮风凄凄，心踯躅兮泪涟洏[28]。无一欢之可作，有万绪兮缠悲。”可见，从善被扣对他来说是个沉重的打击。如果把后主这种如同“春草”那样“更行更远还生”的“离恨”，仅仅归结为“天性友爱”使然，恐怕未必允当。马令《南唐书》卷五说，从善被絷，后主“常怏怏，以国蹙为忧”，才是合乎实际的说法。

三、开宝八年十一月后主被执北赴以后一直到太平兴国三年（978）七月八日被毒死于汴京，是为后期。李煜到达汴京后，白衣纱帽待罪于明德楼下，受封为左兹据徐铉《徐公文集》卷二十九：《大宋左千牛卫上将军追封吴王陇西公墓志铭》。李焘《续资治通鉴长编》卷十七、《宋史》、《十国春秋》本传作“右”，并误。千牛卫上将军违命侯，过了两年多的俘虏生活，备受凌辱。他在寄金陵旧宫人信里写道，“此中日夕只以眼泪洗面”。一次，宋太宗赵光义派徐铉往见。后主一见旧臣，相持大哭，叹曰：“当时悔杀了潘佑、李平”潘佑：内史舍人。开宝六年愤切上疏，极论时政，指责后主“力蔽奸邪，曲容谄伪，遂使家国愔愔，如日将暮”、“取则奸回，败乱国家，不及桀纣、孙皓远矣”。词既过切，张洎又从而挤之，后主怒而杀之。李平与潘佑友善，后主以为潘佑“狂直，多平激之”，亦杀之（详

陆游《南唐书》卷十三《潘佑传》），悲悔交加。徐铉归见太宗，不敢隐，为此引起宋太宗的忌恨。李煜归朝后，郁郁不乐，见于词语。在赐第，七夕，命故伎作乐，声闻于外。太宗怒。又传“小楼昨夜又东风”及“一江春水向东流”之句，于是被祸。李煜后期词主要是抒写他对“往事”、“故国”的眷恋和不甘屈辱而又无可奈何的郁闷心情。诸如“往事已成空”、“往事只堪哀”、“故国不堪回首月明中”、“故国梦重归，觉来双泪垂”、“问君能有几多愁”、“人生愁恨何能免”、“多少恨”、“自是人生长恨水长东”等词句、字眼，几乎触处可见。毋庸讳言，李煜笔下的“往事”、“故国”、“愁”、“恨”，无不有它具体的内涵。所谓往事，指的是“旧时游上苑，车如流水马如龙。花月正春风”和“胭脂泪，留人醉”之类奢靡的小皇帝生活。他所眷念的“故国”，也不外乎以“雕栏玉砌”、“玉楼瑶殿”为象征的那个小小的独立王国。这在《破阵子》里自有其极为坦率的自白：

> 四十年来家国 [29] ，三千里地山河。凤阁龙楼连霄汉，玉树琼枝作烟萝 [30] 。几曾识干戈。
>
> 一旦归为臣虏，沈腰潘鬓 [31] 销磨。最是仓皇辞庙日 [32] ，教坊犹奏别离歌。垂泪对宫娥。

这里所展示的整个画面，处处都带有“生于深宫之中，长于妇人之手”的李后主所特有的印记。正因为失去了这一切，才使他整日沉浸在无由自拔的深愁巨恨之中，以至连美好的事物也都成了引起他反感的对象：

> 春花秋月何时了。往事知多少。小楼昨夜又东风。故国不堪回首月明中。雕栏玉砌应犹在。只是朱颜改。问君能有几多愁。恰似一江春水向东流。

——《虞美人》

作者即景抒怀，感慨今昔，着意表现出他对帝王生活的依恋和亡国后

的悲哀、绝望。此外，如《望江南》（“多少恨”）、《子夜歌》（“人生愁恨何能免”）、《浪淘沙》二首（“往事只堪哀”、“帘外雨潺潺”）等也都抒发了同样的感情。诚如法国哲学家库申《论美》中所说的：“一个沉溺在痛苦中的心灵，美对他不起什么作用。”李煜这些词虽然曾经在某种特定的历史条件下引起过失去自己美好生活者的共鸣，但终缺乏激起人们奋发向上的艺术力量。因此，不应该在思想意义方面给予过高的评价。

李煜词之所以赢得千百年来广大读者的喜爱、传诵，在词的发展史上占有重要的地位，主要取决于它们在艺术上富有独创性。

这首先表现于直抒胸臆，不用兴寄。上面已经说过，晚唐、五代以来文人创作的曲子歌辞大都以华艳的词藻来写女人相思之类，内容贫乏而又忸怩作态。尽管韦庄、李珣他们所作词以清丽明快的格调，结合自己身世见闻来抒写悲欢离合之情或叙写南国的风土人情，为当时词坛吹进了一股新鲜空气，但他们毕竟未能匡世救弊、扭转时代风气。而李煜则无论是当国难临头之际还是沦为“臣虏”以后，都毫无拘束地用切身的感受，饱含血泪地直接倾泻其自己的深哀隐痛。长歌当哭，感人肺腑。所以，吴梅《词学通论》说他：“近于伤矣。然其用赋体不用比兴，后人亦不能学者也。”王国维《人间词话》说：“词至李后主而眼界始大，感慨遂深，遂变伶工之词而为士大夫之词。”把词由应歌而作重新纳入应情而作的轨道，使词成为抒发情性的工具，在这方面，继韦庄以后，李煜的功劳可算是最大的了。特别是他降宋以后所写的词，都在抒发今昔之感、故国之思。其选材范围已从闺阁庭院开始走向社会人生，为文人词的创作开拓了新的领域，因而也就提高了词的地位。

其次，善于白描，不尚藻饰。有时先用寥寥几笔，勾勒环境，酝酿气氛，然后着意刻画人物的心理、动作，做到情与景合，相辅相成。如《菩萨蛮》：

花明月黯笼轻雾。今宵好向郎边去。刬袜 [33] 步香阶。手提金缕鞋。画堂南畔见。一向偎人颤 [34] 。“奴为出来难。教君恣意怜 [35] ”。

根据马令《南唐书》卷六《女宪传》的记载，早在大周后——昭惠后娥皇病中，李煜就与年方十五、六岁的后妹发生了暧昧关系。“后主乐府‘刬袜步香阶，手提金缕鞋’之类，多传于外。至纳后乃成礼而已。翌日，大宴群臣，韩熙载以下皆为诗以讽焉”。很清楚，词里写的是他俩偷情密约的场面：一个艳花怒放、月色朦胧的夜晚，一个少女提着鞋子，以袜贴地，轻轻走过香阶，带着慌张的神色，蹑手蹑脚地到画堂南面跟情侣幽会，并以女主人公自身的言语动作，表现出她的深情和娇态。全词通共不过四十四字，却把幽深静谧的环境气氛、人物细微的心理动作，都作了精到传神的刻画，从而增强了作品的艺术感染力。

不过，李煜的善于白描，更多的表现于抒写他自己的生活感受方面。如《捣练子》：

深院静，小庭空。断续寒砧断续风。无奈夜长人不寐，数声和月到帘栊。

全词只用了二十七字就勾画了一个引动离情的艺术境界，凸显出词人幽居独处、夜不能寐的情景和对已别亲人的深切怀念。再如为大家所熟知的《相见欢》：

无言独上西楼，月如钩。寂寞梧桐深院锁清秋。剪不断。理还乱。是离愁。别是一般滋味在心头。

这首词当是李煜于从善朝宋不得南归以后所作。词采用了上片写景、下片抒情这一习见的章法，从“无言独上西楼”起始，一上来就叫人感到词人是孤零零地带着沉重的精神负担、一步挨一步地上楼的。见到的：远处是一弯冷月，近处则是“寂寞梧桐深院锁清秋”，整个自然环

境的凄清难耐也就可想而知了。换头用“剪不断，理还乱”的丝缕作比，把那悠长无尽的万千愁绪写成仿佛是可以看得见、摸得着的具体事物。接着再以“别是一般滋味在心头”收煞，又给人以只可意会不可言传的感觉，让读者联系自身的体验去细细咀嚼、寻味，读来尤觉凄楚感人。明沈际飞说过：“七情所至，浅尝者说破，深尝者说不破。破之浅，不破之深。‘别是’句妙。”（《草堂诗余续集》）这种说法是深得个中三昧的。

语言清丽，声调谐婉，这是李煜词的又一特色。周济《介存斋论词杂著》曾经说过：“王嫱、西施，天下美妇人也。严妆佳，淡妆佳，粗服乱头不掩国色。飞卿，严妆也；端己，淡妆也；后主则粗服乱头矣。”这段评语，形象地说明了温庭筠、韦庄和李煜三家词不同的风格。所谓“粗服乱头”者，就是真率自然的意思。温词素以秾丽争胜，韦词则以疏淡见长，而后主词却以清丽著称，自有其朴素的自然美。

“粗服乱头，不掩国色”，要达到这样的艺术标准，作家就得在语言运用上狠下工夫。李煜词语言精炼而又准确。如前面已经提到过的《菩萨蛮》，作者抓住女主人公“手提金缕鞋”这一细微的动作，生动地反映了她对性爱追求的既炽烈而又胆怯。他如《一斛珠》“烂嚼红茸，笑向檀郎唾”，光凭这一举动就足以勾划出歌伎撒娇邀宠的神情体态。不过，就李煜来说，尤为擅长的还是用明白晓畅的语言来倾诉自己的一腔愁苦。如前面已经征引的《清平乐》，通篇造语平淡，含意深远，特别是最后“离恨恰如春草，更行更远还生”，用不择地而生，生命力异常旺盛的春草来比喻“离恨”，令人不难想象到词人离恨的旋灭旋生，绵延不绝。再如流传人口的《虞美人》，触景伤怀，音调回环起伏。最后用“一江春水”来比喻“愁”的浩渺无际，深永不尽，也很新颖、贴切而又明白易懂。俞平伯先生叹为观止，说它们：“于愁则喻春水，于恨则喻春草，颇似重复，而‘恰似一江春水向东流’以长句一气直下，‘更行更远还生’以短语一波三折，句法之变换，直与

春水春草之姿态韵味融成一片，外体物情，内抒心象，岂独妙肖，谓之入神可也。虽同一无尽，而千里长江，滔滔一往，绵绵芳草，寸接天涯，其所以无尽则不尽同也。词情调情之吻合，词之至者也。”（《读词偶得》）

总之，李煜词摆脱了花间词派专为“绣幌佳人”“拍按香檀”，以“清绝之词，用助娇娆之态”的窠臼，转而踵武唐诗，尤其是绝句，把词推向了直抒胸臆的阶段；同时也摒弃了“镂玉雕琼”、“裁花剪叶”的积习，转而用白描手法和清丽的语言来述怀言志。这些都为后来词的健康发展闯出了新路。

1955-1956年，《光明日报·文学遗产》曾就李煜词有没有人民性与爱国主义思想、作品的思想性艺术性如何统一等问题组织过讨论，为时长达一年之久。后来，这些论文由《文学遗产》编辑部汇集成《李煜词讨论集》，1957年由作家出版社出版。随后，人民文学出版社出版了宋无名氏辑、王仲闻校订的《南唐二主词校订》。原来的《二主词》，所收者真赝混杂，后人补遗，益多伪作，文字异同，尤见纷杂。校订本综合旧说，参以新见，校勘、考订认真，可供研究者参考。翌年，又有詹安泰《李璟、李煜词》问世。卷首冠以《前言》，篇末附以注释、校勘，雅俗共赏，既利于初学者研习，也可供研究者参考。近年又再版印行。这是李煜词目前最易见、通行的读本。

---

[1] 巳，一作己。按照古人名与字相关合的规矩，冯延巳既以“正中”为字，其名当以延巳为确。因为巳时往下延伸，即为午时（正午）。可参阅夏承焘《唐宋词人年谱》第35页。

[2] 累劫：犹数世。劫，佛家用语。古印度传说世界经历若干万年就要毁灭一次，重新再开始，这样一种周期性的毁灭，称做一“劫”。

[3] 《阳春集》卷首有宋嘉祐戊戌（1058）十月陈世修序。陈世修在序中称冯延巳为外舍祖。其实，宋嘉祐戊戌距冯延巳之死已百年，以年代推算起来，他们之间不可能存在什么祖孙关系，至多只能是外家的远祖。今传《阳春集》收词119首。其中有12首并见于《花间集》他人名下。《花间集》编于后蜀广政三年。这时冯延巳已三十八岁，应该见到过这个集子。冯不可能攘窃他人之作以为己有。另外，还有16首并见于《欧阳文忠公集·近体乐府》，很难断定为冯延巳所作。由此看来，《阳春集》所收的词中可以确信为冯延巳的不到一百篇。就是这样，在唐、五代词人中保存至今的词，最多的仍推冯延巳。有陈秋帆《阳春集笺》，南京书店1933年出版。

[4] 乍（zhà）：骤然。

[5] 挼（ruó）：搓揉。

[6] 斗鸭阑干：古代富贵人家喜欢养鸭池中，使之相斗为戏，四周围以阑干，故称。

[7] 碧玉搔头：即玉搔头，妇女所用玉簪的别名。坠：下垂。

[8] 鲍照《舞鹤赋》："感寒鸡之早晨。"按早晨，即先于晨的意思。鸡觉得寒冷，不到天明就啼，所以说是"夜半寒鸡"。

[9] 香印：把香研成细末，印成回文的图案，然后点燃，故称。也叫"香篆"。

[10] 浑：还。

[11] 这句说，罗衣搭在屏风上，懒得拈针线。绣缕：刺绣所用的彩色丝线。闲绣缕，懒得动手。

[12] 一晌（shǎng）：一顿饭工夫。关情：感情有所牵系，这里有凝思的意思。

[13] 谩语：胡乱的语言。梦魂谩语，就是梦话。

[14] 青鸟：借指信使。《出海经·大荒西经》：“沃之野有三青鸟，赤首黑目。”注：“皆西王母所使也。”又，《汉武故事》载，西王母会汉武帝，有青鸟先到殿前传讯。后人就以“青鸟”为传递消息的仙鸟。

[15] 此调是《浣溪沙》的别体，一名《山花子》。比之《浣溪沙》正格多两结句，各三字，并移其韵于结尾，所以叫《添字浣溪沙》或《摊破浣溪沙》。“摊破”又名摊声，是由于乐曲的变动而引起句法上的变化。

[16] 丁香：常绿木名，一名鸡舌香。丁香结，指丁香花蕾郁结不舒，古诗里常用它来象征愁心。这句话说丁香徒然在雨中含蕾凝愁。

[17] 三峡：长江上游三个著名的山峡：瞿塘峡、巫峡、西陵峡。宋玉《高唐赋》所写的楚王梦遇神女（所谓“巫山云雨”）的神话故事就发生在这里。它和上句一样都写卷帘所见。

[18] 菡萏（hàn dàn）：荷花的别称。

[19] 韶光：美好的时光。

[20] 梦回：梦醒。鸡塞，即鸡鹿塞，在今内蒙古自治区鄂尔多斯右翼黄河西北岸。

[21] 吹彻：吹到最后一曲。寒：笙簧久吹而润，发声凄涩。

[22] 沈雄《古今词话》卷上：“按两词（指“花明月黯”和“铜簧韵脆”）为继立周后作也。周后即昭惠后之妹。昭惠感疾，周后常留禁中，故有‘来便谐衷素’、‘教君恣意怜’之语，声传外庭。”夏承焘《南唐二主年谱》认为“蓬莱院闭”一首也可能为小周后作。一般都同意这种看法。

[23] 郁陶（yáo）：忧思郁结的样子。

[24] 陟（zhì）：登。跂（通“企”）：踮起脚尖。

[25] 复关：泛指思念的对象所居住的地方。睇（dì）：环视。

[26] 鸰：鹡鸰的省称，比喻兄弟。

[27] 季：排行第四，或最小的，这里取后一义。

[28] 涟洏（ér）：流泪不止的样子。

[29] 四十年：南唐于937年立国，至975年为宋所灭，首尾三十九年。这四十年是举其成数而言。

[30] 烟萝：言草树茂密，烟聚萝缠。

[31] 沈腰：意谓腰围减损，典出《南史·沈约传》。潘鬓：鬓发斑白，事见潘岳《秋兴赋序》。

[32] 这句说，尤其难忘的是被俘那天仓皇到宗庙告辞时的情景。庙：宗庙，古代诸侯帝王祭祀祖宗的地方。

[33] 刬（chǎn）袜：只穿着袜子。

[34] 一向：片刻。向，与“晌”通。颤（zhàn）：抖动。

[35] 恣意：纵情、率性尽意。怜：爱怜。

结束语

唐、五代是燕乐曲子歌辞发展的重要时期。

伴随着燕乐而产生的曲子歌辞，起自隋而流行于唐五代。至宋，方臻于全盛。

鲁迅说过：“歌、诗、词、曲，我以为原是民间物。”的确，词最早诞育于民间，深深地植根于社会生活的土壤之中，随遇而发，取材广泛，生动活泼，无拘无束。词里洋溢着淳朴的泥土芬芳。

随后，词由民间进入宫廷，文人染指。由于诗客的精心琢磨，写作技巧得以提高；但内容日形狭窄，跳不出“艳科”一隅，纯为应歌而作，往往变得空虚无聊。晚唐、五代之际出现的以温庭筠为代表的花间词派就曾沾染到这种倾向。逮至五代之季，由一国之主沦为阶下之囚的南唐后主，由于生活遭遇和社会地位的瞬息惨变，才自拔于“艳科”，而把词用作抒发情性的工具，由应歌而作转向抒情，使词这一文学样式有了明显的转机，重新获得了生命力，为宋词的发展引出向上一路。

民间词一开始就是齐言、杂言并作。而文人词在其模拟试作阶段，驾轻就熟，往往选取齐言的词调，而与五言、六言、七言小诗为近，给人的感觉仿佛词只是在绝句的基础上稍事增损变化而已。像《忆江南》那样三、五、七言句式参差错落的词调很少被采用。即以刘禹锡而论，用《杨柳枝》、《竹枝》、《浪淘沙》为词调的齐言声诗，就占总数的四分之三。白居易词，齐言与杂言的比例与刘禹锡近似。中、晚唐之交，是由齐言向杂言过渡时期。直到以温庭筠为代表

的花间词派的出现，才基本上完成了词体的多样化和定型化，为词业大盛于两宋准备了条件。

以上，只是勾画了唐五代词发展概况的大体轮廓。限于水平，挂一漏万，不妥乃至谬误在所难免，衷心希望专家、读者惠予批评、指正。

1984年9月初稿

1985年6月改定